האוניברסיטה הפתוחה

התכנית לתואר שני בלימודי תרבות

המחלקה לספרות, לשון ואמנויות

המחלקה לסוציולוגיה, מדע המדינה ותקשורת

המקום בו אנו נמצאים: ייצוגי בית בתרבות פופולארית בת זמננו

חיבור זה מהווה חלק מהדרישות לקבלת תואר "מוסמך בלימודי תרבות"

שחר פישר

ת.ז. 065752628 ינואר, 2018 רעננה

עבודה זו נכתבה בהנחיית ד"ר ערן פישר, האוניברסיטה הפתוחה, וד"ר תמר ברגר.

תוכן עניינים

תקציר **1**

הקדמה **2**

1. דיון תיאורטי **4**

1.1. המבנה של הבית: המשגות ומאפיינים 4

1.1.1. הבית כמושג טריאדי ו\או אנטונימי 4

1.1.2 הבית כמבנה פיזי 5

1.1.3. הבית כמבנה חברתי-תרבותי 13

1.1.4. הבית כמבנה פסיכולוגי 17

1.2. המשבר ההיסטורי של הבית 20

1.2.1. גבולות נפרצים-נאטמים 21

1.2.2. הבית והסובייקט האינסטרומנטלים 23

1.2.3. משבר המשפחה והבית 25

1.2.4. הבית בצל אירועים היסטוריים 27

1.3. סיכום ושאלות מחקר 28

1.4 מתודולוגיה וקורפוס מחקר 29

2. האחרים של אמנבר והבית האלביתי **32**

2.1. בין מות הבית לבית הרפאים 33

2.1.1. מוטיב האור כסכנה וכשחרור 33

2.1.2. בין חיים ומוות: היפוך עלילתי וספקנות כהארה 35

2.1.3. צירי עימות חברתיים בבית 37

2.1.4. האלביתי 39

2.1.5. בית כמסגרת תודעתית 41

2.2. סיכום 42

2.2.1. הבית הפיזי 42

2.2.2. הבית החברתי 43

2.2.3. הבית הפסיכולוגי 45

2.2.4. אובדן הבית 45

3. השיבה הביתה של שון קומבס **47**

3.2. אובדן הבית 47

3.2.1. זיוף, אובדן הזהות והאותנטיות 48

3.2.2. משפחה, זוגיות והורות 51

3.2.3. אובדנו של נוטוריוס ביג 52

3.2.4. סיכום אובדן הבית 53

3.3. חזרה הביתה 54

3.3.1. חזרה נוסטלגית להארלם 54

3.3.2. שיבה הביתה כהתגברות על משבר 55

3.3.3. לבשר לעולם: פומביותה של השיבה הביתה 56
3.3.4. חזרה בתשובה כחזרה הביתה 57
3.3.5.סיכום החזרה הביתה 58
3.4. סיכום 58
3.4.1. הממד הפיזי של הבית 58
3.4.2. הממד החברתי-תרבותי של הבית 60
3.4.3. הממד הפסיכולוגי של הבית 62
3.4.4. סיכום: אובדן הבית אצל קומבס 63
4. הבית החדש של האח\ור הגדול 65
4.1. בית האח הגדול כייצוג של בית 65
4.1.1. חציצה והפרדה: הכל ידוע והרשות נתונה 67
4.1.2. מקומה של הטכנולוגיה 68
4.1.3. מלחמת פרוקסי של זהויות 70
4.1.4. "נא להתנהג בהתאם": בית האח הגדול כפנאופטיקון 71
4.1.5. האידיאולוגיה של האח\ור הגדול 73
4.1.6. האלביתי 74
4.2. סיכום 75
4.2.1. הממד הפיזי של הבית 75
4.2.2. הממד החברתי-תרבותי של הבית 76
4.2.3. הממד הפסיכולוגי של הבית 78
4.2.4. סיכום: אובדן הבית ב-"האח הגדול" 80
5. סיכום וממצאים 83
5.1. הבית הפיזי: בית הזכוכית הטכנולוגי 83
5.2. הבית החברתי: מובן שונה של חירות 85
5.3. הבית הפסיכולוגי: סופו של הסובייקט הבורגני? 87
5.4. אובדן הבית: שיבה, ויתור או בנייה מחדש 89
5.5. דיון מסכם 93
ביבליוגרפיה 101
נספח 108
English abstract **109**

תקציר

עבודה זו עוסקת בנושא הבית כפי שהוא מיוצג בתרבות פופולארית בת זמננו. למטרה זו מוצג מודל תיאורטי לדיון בבית הרואה בו כמערכת טריאדית המשלבת מבנה פיזי, מבנה חברתי-תרבותי ומבנה פסיכולוגי שבנויים כל אחד דרך סדרות של ניגודים המבחינים בין פנים לחוץ. הדיון התיאורטי בבית ממשיך עם בחינה היסטורית שלו הטוענת כי שינויים טכנולוגיים, חברתיים, תרבותיים, כלכליים ופוליטיים מובילים לערעור המבנה של הבית ומציבים את האפשרות של אובדנו בתצורה שלבש במערב למן המאה ה-17, תצורת הבית הבורגני. על מנת לבחון את הטענה הזו, את אופני ביטויו של משבר הביתיות ואת דרכי ההתמודדות עמו, העבודה מנתחת שלושה טקסטים של תרבות פופולארית העוסקים בבית: הסרט "האחרים" של אלחנדרו אמנבר, השיר "Coming Home" של הרפאר Diddy (שון קומבס) ותוכנית הריאליטי "האח הגדול". טקסטים אלו מציעים (בהתאמה) נרטיבים שונים הנעים בין אובדן הבית, הניסיון לשוב אליו והבנייה שלו מחדש.

מתוך הניתוח מתקבלת תמונה של תמורות אפשריות באופן שבו בני אדם מבינים ומקיימים את המושג של בית. אני טוען כי הגבולות המקיימים את הבית עוברים שינוי במסגרתו הם מצד אחד נעשים מבודדים יותר מבחינה פיזית אך פתוחים יותר מבחינה חזותית, זאת אגב שחיקתם של ערכי הפרטיות והאוטונומיה הנקשרים לבית. אני עוד טוען כי האופן שבו מובנת חירות והקשר שלה לבית עוברים ממובן שלילי לחיובי ועל כן ישנה נכונות להסכין עם נוכחותם של כוחות חיצוניים בבית בשל האפשרויות שהם מביאים עמם. בתחום הפסיכולוגי אני טוען כי השינויים שעובר הבית הבורגני הם הומולוגיים לשינויים שעובר הסובייקט הבורגני שמשתנה ממצב של מונאדה חסרת חלונות למונאדה שכל כולה חלון. מכל אלו נגזרת המסקנה כי הבית כמושג ומרחב אנושי אינו אובד אך גורמי הלחץ ההיסטורים דוחקים בו להשתנות לכדי בתי פתוח ודינמי יותר מההפרדה והיציבות שאפיינו את הבית הבורגני עד כה.

הקדמה

"בית" הוא מושג עתיק יומין המכנס לתוכו מרכיבים פיזיים, חברתיים, תרבותיים ופסיכולוגיים ומשלב ביצירתו מבנים וחפצים, פרקטיקות, מערכות יחסים, דימויים והבניות תרבותיות ומצבים ומנגנונים נפשיים. בהתאם היה הנושא של בית למושא מחקר בתחומי הסוציולוגיה, אנתרופולוגיה, פסיכולוגיה, גיאוגרפיה, אדריכלות, פילוסופיה, תיאוריה של המרחב ועוד (Mallet, 2004). המחקר שלי יעסוק בסמיוטיקה של המסמן "בית" ובתוכנם של מסומניו כפי שהם מתבטאים בתרבות המערבית בזמננו. לשם כך ישלב המחקר דיון תיאורטי בהמשגות ואפיונים של הבית והתהליכים ההיסטוריים המעצבים אותו שישמש כבסיס לבחינת אמפירית של ייצוגי בית פופולאריים מתוך פרספקטיבה של לימודי תרבות וניתוח שיח.

חלקו התיאורטי של המחקר יהיה בין-תחומי באופיו ויתבסס על ספרות העוסקת בבית במגוון תחומי חקר. ראשית הדיון התיאורטי תוקדש לתיאור הבית כמבנה תלת-ממדי המשלב היבטים פיזיים, חברתיים-תרבותיים ופסיכולוגיים. במישור הפיזי הבית הוא תוצר הפעולה שפעל אדם על סביבתו החומרית על מנת להתאים אותה לצרכיו ורצונותיו. במישור החברתי-תרבותי הבית הוא מושג ומרחב כאחד הנבנים ומוּבנִים דרך קודים חברתיים ותרבותיים המגדירים אותו, קובעים את טיבו, יחסי הכוחות שבו, הפונקציות שהוא ממלא, הפרקטיקות שהוא מאכלס והאופנים בהם הוא מיוצג. במישור הפסיכולוגי הבית הוא חוויה של אתר ממשי ולעיתים מופשט המאכלס תחושות ויחסים כגון שייכות, פרטיות, בטחון, יציבות ואותנטיות אך גם פחד, איום, כמיהה וגעגוע. שלושת הממדים או דרכי הבנייה הללו של בית, הפיזי, החברתי-תרבותי והפסיכולוגי, שלובים גורדית, מותנים הדדית ומאפשרים זה את זה.

בעוד שחלקו הראשון של הדיון התיאורטי יציע מערך מבני לדיון סינכרוני בבית חלקו השני יוקדש לדיון בממדיו הדיאכרוניים. אופני הביטוי והגילום של ממדי הבית והיחסים בניהם אינם קבועים אלא משתנים לאורך ההיסטוריה ועל פני תרבויות עם שינויים ביכולות הטכנולוגיות וההעדפות הפונקציונליות והאסתטיות בהם בונים בני אדם את בתיהם הפיזיים, ביחסי הכוחות, האידיאולוגיות והדימויים שבתוכם ומתוכם הוא נבנה ובשינויים בחוויית הקיום והמאפיינים הפסיכולוגיים של הסובייקט האנושי. הבית, במילים אחרות, הוא קטגוריה שמשתנה בכל היבטיה על פני זמנים ותרבויות ואני אבקש לבחון את מופעיה בתרבות המערבית בראשית המאה ה-21.

טענתי המרכזית בחלקו השני של הדיון תהיה כי תהליכי שינוי מואצים בכל ממדיו של הבית המאפיינים את תקופת המאה ה-20 מציבים אותו במהלכה ובסופה במצב משברי. תמורות טכנולוגיות, משפחתיות ומגדריות, כלכליות, אידיאולוגיות, זהותיות ועוד שלובות כולן ביסודותיו של הבית ותהליכים מואצים אלו, כך אטען, מערערים את יציבותו, מאתגרים את יכולתו למלא את תפקידיו המסורתיים ובכך מציבים את האפשרות של אובדנו. הטענה אינה בהכרח שהבית כקטגוריה אנושית אובד כיום לאחר שהיה יציב ומובטח באיזושהי נקודה

בעבר, אלא שהטלטלות העוברות עליו מציפות על פני השטח את הקונפליקטואליות הגלומה בו ומסבות את תשומת הלב לאפשרות של אובדנו. המשבר וסכנת האובדן, כך אבקש לטעון, עשויים להניע תהליכי תמורה היסטוריים באופנים בהם בתים מובנים ומוגשמים בחברה המערבית של ימינו.

חלקה האמפירי של העבודה יתבסס על הדיון התיאורטי בהמשגה של הבית ובניסיון להתחקות אחר עקבותיו של משבר הבית בחברה המערבית דרך המראה של תרבות פופולארית. הנחת היסוד המתודולוגית של הניתוח האמפירי תהיה כי משבר הביתיות יקבל ביטויים סמיוטיים באופן שבו הבית מיוצג, המסומנים שנקשרים במסמניו והנרטיבים שמתוכם הוא נבנה. בהתאם למסורת של לימודי התרבות, הדימויים התרבותיים של הבית ינותחו כתוצרי אידיאולוגיה המבטאת ומגלמת בתוכה את מצבם המטריאלי-היסטורי של בתים ממשיים ובה בעת כמנחילה ומציבה מודלים דרכם נוצרים ומתפרשים בתים ממשיים (Hall, 1982). אני אתמקד בטקסטים של תרבות פופולארית מתוך הנחה שהקשרי הפקתם הממוסדת והתקבלותם הרחבה מאפשרים גישה אל המשמעויות הדומיננטיות והרווחות ביותר שמיוחסות לבית. קורפוס המחקר יורכב משלוש יצירות תרבות פופולרית שונות ממדיומים שונים המכילות ייצוג כזה או אחר של בית: שיר הפופ "Coming Home" של הראפר P.Diddy (2010), סרט האימה הפסיכולוגי "האחרים" של אלחנדרו אמנבר (2001) ותוכנית הטלביזיה "האח הגדול" (1999 - היום). כל אחד מהטקסטים הללו מציג (בהתאמה) זווית אחרת אל משבר הבית והאפשרות להתמודדות עמו: ריאקציה רסטורטיבית המבקשת לשקם את מבניו המסורתיים, השלמה מתפכחת עם אובדן צורתו המסורתית וכינון מחודש של הבית במרחב וירטואלי. היצירות ינותחו בשיטה של ניתוח שיח ומתוך מגמה תיאורטית בין-תחומית המתאימה לעבודה שנערכת בשדה של לימודי התרבות יחד עם ניתוח אינטרטקסטואלי-השוואתי של יצירות קרובות מבחינת סוגה ו\או תמה. שתי שאלות מרכזיות ינחו הניתוח: האחת תהיה האם ובאיזה אופן מתבטאים תהליכי שינוי היסטוריים בממדים השונים בייצוגיו של הבית, דהיינו, האם ובאיזה אופן משתנה הבית כאשר ההקשרים שבתוכם הוא מתקיים משתנים. השאלה השנייה תבחן את ההיפותזה המשברית של הבית, את אופני ביטויה ואת דרכי ההתמודדות עמה, דהיינו האם השינויים במבניו השונים של הבית ואפשרות אובדנו מובילים לפירוק שלו, ריאקציה המנסה לכוננו מחדש או אבולוציה שלו המנסה להתאימו לתנאים החדשים.

חלקה האחרון של העבודה יהיה דיון מסכם המשלב בין הרקע התיאורטי והממצאים האמפיריים על מנת להציע תמונה עדכנית של הבית בימינו. אני אבקש לטעון כי תהליכים כמו ערעור גבולות הבית וההפרדה בין פנים וחוץ, צמצום הקשרים עם המרחב הפיזי לטובת המרחב הוירטואלי, חדירתה של הטכנולוגיה אל הבית, ניידות גבוהה בעידן הגלובליזציה, שינויים במבנה התא המשפחתי ואף שינויים במבנה הנפשי של הסובייקט מבשרים יחדיו על תמורה באופן שבו בתים נבנים בכל שלושת אופני הבנייה שלהם ואף באופן שבו בני אדם משתכנים על פני האדמה.

1. דיון תיאורטי

מטרתו של פרק הדיון התיאורטי היא להניח את התשתית לדיון במושג הבית. לשם כך סוקר הפרק את הספרות מחקרית רב-תחומית הנוגעת לנושא הבית ומסמן מגמות עיקריות בדיון אודותיו שמתוכן יגזרו שאלות המחקר. מגמות אלו כוללת את דיון באופני ההמשגה התיאורטיים של הבית ודיון היסטורי הבוחן אפיונים ותמורות של הבית במאות השנים האחרונות עד ימינו. אני אציע מודל מבני המשלב שתי מגמות תיאורטיות בספרות, אחת הרואה בבית כמערכת טריאדית בעלת ממדים פיזיים, חברתיים-תרבותיים ופסיכולוגים ואחת הממשיגה אותו כמערכת אנטונימית של ניגודים ערכיים. המודל המשולב יאפשר לבחון את ממדי הבית השונים במונחים של ניגודים ואת הניגודים על בסיס חלוקה לממדים. הדיון ההיסטורי יבקש לבחון את הבית במופעו המודרני ("הבית הבורגני") ולתארו כנתון במשבר הנובע משינויים היסטוריים במנגנונים המקיימים אותו. מתוך דיונים אלו תוצב שאלת המחקר בנוגע למופעיו הסמיוטיים של הבית בתרבות פופולארית בת זמננו והאופן שבו המשבר משתקף בהם.

1.1. המבנה של הבית: המשגות ומאפיינים

1.1.1. הבית כמושג טריאדי ו\או אנטונימי

הוראתו העברית של המונח "בית" היא מרובה ומרובדת וכוללת משמעויות של אתר מרחבי, מבנה פיזי, קבוצה חברתית, מצב תודעתי ותפיסת עולם. בהתאם, אחת הטענות החוזרות בספרות המחקרית בנושא הבית היא הצורך להתייחס אליו כאל תופעה רב ממדית או רב שכבתית, לרוב כזו המשלבת בין ממדיו המרחביים, הפסיכולוגיים והחברתיים או תרבותיים (Somerville, 1997; Mallet, 2004). איסטהופ (Easthope, 2004) מציבה מטרה מפורשת של מציאת מסגרת תיאורטית מאחדת בין מה שהיא מאפיינת כ-(א) גישה הרואה את הבית כישות סוציו-מרחבית ומדגישה את תפקידן של אינטראקציות חברתיות בכינונו, (ב) גישה הרואה בבית כישות פסיכו-מרחבית ומדגישה את החוויה האינדיבידואלית ו-(ג) גישה התופסת את הבית במונחים אמוטיביים כ"מחסן" של רגשות. גם סיקסמית' (Sixsmith, 1986) מציע חלוקה תיאורטית תלת-צדדית של מושג הבית המורכב מ-(א) אתר פיזי עשוי גבולות החוצצים בין טריטוריות בעלות איכויות שונות (למשל, פרטי וציבורי), (ב) מרחב חברתי המהווה מרכז ונקודת ציר של מערכות יחסים סינכרוניות בין בני אדם ומערכות יחסים דיאכרוניות בין דורות ולבסוף (ג) מרחב אישי המתפקד כהרחבה של העצמי המזוהה עם הבית. המשותף לכל ההצעות האלו הוא ההתייחסות אל הבית כמבנה תלת-שכבתי שלוב שממדיו השונים מתקיימים זה מתוך זה. מודל כזה מאפשר להתייחס אל הבית כמסמן שהוראתו מתקיימת בממדים שונים שכן בית הוא גם מבנה חומרי, גם מצב או קטגוריה פסיכולוגית וגם פונקציה חברתית ומושג תרבותי. יתרה על כך, מודל טריאדי של הבית מציע להבין את הבית כמערכת של קשרים והתניה הדדית של הממדים הללו השלובים זה בזה בקשר

בורומאי בו כל ממד מתווך ומתנה את הקשר בין שני הממדים האחרים. כך למשל יש להבין את האופן שבו בתים נבנים מבחינה פיזית ככרוך בחוויה הרגשית שהם יוצרים שמצידה מותנית במקומו של הבית בשדות חברתיים או הייצוגים והנרטיבים שלו. הבית איננו אף אחד מהממדים האלו בפני עצמו ואין ממד אחד שעולה במשקלו על האחרים, הבית הוא החיבור בין שלושת הממדים שאם אחד מהם ינותק יתפרק כל המבנה.

תמה ספרותית אחרת בתיאורטיזציה המבנית של הבית היא התיאור שלו דרך מערכת אנטונימית של ניגודים. גישה זו מתארת את הבית כסדרת אופוזיציות כמו פנים-חוץ, פרטי-ציבורי, משפחה-עבודה וכיו"ב שמייצרת את הגבול בין "בית" ו-"לא בית" (Terkenli, 1995). בורדייה (2005) למשל מציע לראות את הבית השבטי (ספציפית, הבית של שבט הקבילה באלג'יריה) כבנוי דרך מערכת של ניגודים הומולוגיים ופונקציונליים (קר-חם, גבוה-נמוך, גבר-אישה ועוד) שמסדירה את פנים הבית כ"מיקרוקוסמוס" של העולם החיצוני. בדיון העוסק בחברה המערבית טוענת דוביי (Dovey, 1985) כי חווית הבית מתעצבת ומתאפשרת דרך דיאלקטיקה בין ניגודים מגדירים הדדית. לדבריה הבית נוצר במתח שבין פנים וחוץ, ביטחון ואיום או פרטיות וחשיפה, הדחף לצאת מהבית והגעגוע אליו, תחושת הביטחון יחד עם תחושת המגבלה או תחושת החירות והפרטיות אל מול בדידות. לדעתה של דוביי חווית הבית היא לפיכך דבר מה דינמי שנע בין הניגודים המוגדרים זה מתוך זה, הפרטי שלא היה פרטי אלמלא הציבורי או המוכר שלא היה כזה אלמלא הזר, בין החירויות שהוא מאפשר והמגבלות שהוא מטיל או הביטחון שהוא מספק והפחדים שצומחים מתוכו פנימה. לבסוף, אומרת דוביי, ההבנה שלנו אודות מהו בית מתעצבת מתוך המפגש עם העדרו. יתרונה התיאורטי הגדול של הגישה האנטונימית היא ביכולת לתאר את הבית כמערכת דיאלקטית וככזו דינמית, משתנה ובלתי קבועה.

מגמת הניתוח שלי במחקר תבקש לפיכך לשלב בין הגישה התלת ממדית או הטריאדית לניתוח הבית של סיקסמית' ואחרים לבין הגישה האנטונימית-דיאלקטית דוגמת זו של בורדיה ודוביי. הדרך לעשות זאת היא להבין את כל אחד משלושת ממדי הקיום השונים של הבית, אליהם אתייחס בתור הפיזי, החברתי-תרבותי והפסיכולוגי, כבנויים דרך מערכות של יחסים בין הממדים עצמם ומתחים דיאלקטיים בין התכנים השונים המאכלסים אותם. שימוש במודל כזה אמור לאפשר תמונה תלת-ממדית עמוקה של הבית.

1.1.2 הבית כמבנה פיזי

לפחות אחת מהוראותיו של "בית" מתייחסת למרחב פיזי עליו פועל האדם על מנת להתאימו לצרכי מחייתו. במסגרת הוראה זו משמש הבית במשמעות מילולית של מרחב פנים[1] המנוגד למרחב חוץ. אחת הפונקציות

[1] במקרא מופיעה פעמים רבות התבה "מבית" במשמעות של "מבפנים" וכניגוד ל"מחוץ":" עֲשֵׂה לְךָ תֵּבַת עֲצֵי גֹפֶר קִנִּים תַּעֲשֶׂה אֶת הַתֵּבָה וְכָפַרְתָּ אֹתָהּ מִבַּיִת וּמִחוּץ בַּכֹּפֶר" (בראשית ו, יד);" וַיְצַפֵּהוּ זָהָב טָהוֹר מִבַּיִת וּמִחוּץ

היסודיות של ההתאמה הזו היא של הפרדה וחציצה בין מרחב החוץ והפנים המהווה את הבית. פונקציית ההפרדה והחציצה של הבית היא אוניברסלית אך בתרבות המערבית של מאות השנים האחרונות היא מקבלת ביטוי מסוים, המדגיש פרטיות ושליטה, שיעמוד במרכז הדיון להלן. מרכיב שני של הממד הפיזי של הבית שידון להלן הוא תכולתו, החפצים השונים והאמצעים הטכנולוגיים הקשורים בבית ובמערכת היחסים של האדם עמו. לבסוף, מאפיין פיזי שלישי של הבית שיבחן הוא תפקידו כמרכז מרחבי בחייו של האדם, מרכז שהוא נקודת המוצא וההתייחסות של כל תנועה במרחב.

א. הבית כמרחב מופרד

השם שניתן באנגלית (אמריקאית) לצורת הדיור הרווחת ביותר כיום בעולם המערבי, apartment, מגלם באטימולוגיה שלו את אחד מהמאפיינים המרכזיים של הבית ואת אחת הקטגוריות המגדירות שלו במאות השנים האחרונות – הפרדה. ההפרדה שחוצצת בין המרחב הביתי ובין מרחב החוץ נקשרת בערך מרכזי המיוחס לבית, זה של היותו מרחב מוגן ומפלט המציע הגנה מפני העולם החיצוני וכן מרחב מובחן בו יכולה להתקיים מערכת כללים וקודים שונה מזו המתקיימת במרחבים אחרים (Mallet, 2004; Hepwoth, 1999; Moore, 2007; Chapman, 2001). תפיסת הבית כמקום המגונן על הפרט מעוגנת בין היתר בהתייחסות אל יכולת החציצה שלו בין הפרטי והציבורי, חציצה המאפשרת לבית להיות מקום נוח, בטוח ומוגן אל מול העולם החיצוני המאיים. פאל (Phal) מנסח זאת בטענה כי ישנו:

> "Overall set of values concerned with homeliness, coziness, domesticity, and a belief that, if one can control just a small part of this large and threatening world, then one has achieved something worthwhile". (Moore, 2007, p.149 :מצוטט אצל)

מאלט (Mallet, 2004) מציינת כי בעוד שהספרה הציבורית מתקשרת בחברה המודרנית לעבודה, פוליטיקה ומערכות יחסים עם אנשים שאינם קרובי משפחה, הבית מובן כמרחב המציע חירות, שליטה, בטחון ואף כמקום ליצירתיות והתחדשות. לפי גישה זו ההפרדה שמאפשר הבית בין העולם הפנימי והחיצוני, ויכולתו להרחיק את הפרט מעין הכלל, מאפשרת לו להיות מרחב בו אדם יכול להתנהג באופן שונה ואותנטי יותר מהתנהגותו החברתית (Chapman, 2001).

וַיַּעַשׂ לוֹ זֵר זָהָב סָבִיב". (שמות לז, ב);" וְנָתַתָּה אֶת הַפָּרֹכֶת תַּחַת הַקְּרָסִים וְהֵבֵאתָ שָׁמָּה מִבֵּית לַפָּרֹכֶת אֵת אֲרוֹן הָעֵדוּת" (שמות כו, לג);" וּמְלֹא חֹפְנָיו קְטֹרֶת סַמִּים דַּקָּה וְהֵבִיא מִבֵּית לַפָּרֹכֶת" (ויקרא טז, יב)

התפיסה של גבולות הבית כחיץ המגונן על מרחב המחייה של האדם מפני פלישה חיצונית קיימת כנראה מקדמת דנא[2]. עם זאת, נראה כי במהלך המאות האחרונות במערב הלכו קירות הבית והתעבו עם העלייה בחשיבות פונקציית ההפרדה שלהם בין הפנים והחוץ (Aries and Duby, 1993)[3]. את ראשיתו של התהליך הזה ניתן לקשר עם עליית הסובייקטיביות ההומניסטית (מהרנסנס דרך הנאורות והרומנטיקה ועד המודרניות) שראתה באינדיבידואל האוטונומי כמרכזה וכנקודת הייחוס של הוויתה וכך הקימה מתרס אפיסטמולוגי קרטזיאני[4] שמצידו האחד ניצב האדם בפנים ומצידו השני העולם בחוץ. לפי יעקב בורקהרדט (מצוטט אצל מטרי, 2005), ההתכנסות של הסובייקט פנימה והחציצה בינו ובין סביבתו הביאה עמה בתקופת הרנסנס מבט מחודש אל "העולם שבחוץ" שהפך למושא להתבוננות וגילוי ואילו זלי גורביץ' טוען כי בניגוד לגבולות המטושטשים בין האדם והטבע שאפיינו את ימי הביניים "בעת החדשה התגבשה תפיסת הטבע כעולם אמפירי, כישות חיצונית שמנוגדת לאדם, כסטיכיה שיש לגבור עליה באמצעות התרבות" (מצוטט אצל שגיא, 2000, עמ' 16). ערכים אלו קיבלו ביטוי גם בפרקטיקות המרחביות והביתיות והובילו לתצורה חדשה של השתכנות בנויה. כפי שהאדם והעולם שבו הוא חי היו שני דברים נפרדים, כך גם הבית שלו, בהיותו כעין הרחבה של עצמו, עמד בנפרד, מרחב מסוג שונה, מכל מה שמחוצה לו. כאשר האדם נתפס כאוטונומי ודגש הושם על חירותו, ביטויו והגשמתו העצמית, היה זה אך טבעי שיתבקש בעבורו גם ביטוי מרחבי להפרדה בין פנימיותו הפרטית והעולם החיצוני לו, להבדיל מהתפיסה הקודמת בה הפרטי והפומבי, כמו גם האני והחברה, הם המשך רציף אחד של השני. ג'ון לוקץ' מעיר באופן ציורי כי:

> "As the self-consciousiousness of medieval people was spare, the interiors of their houses were bare… the interior furniture of houses appeared together with the interior furniture of minds" (Lukacs, 1970. p.623)

בתים בימי הביניים היו על פי רוב חללים אחידים שאכלסו בתוכם מספר רב של אנשים ופונקציות (בישול ואכילה, לינה, עבודה...) ללא חלוקה פנימית. אולם בניגוד אל הבית הימי-ביניימי "הבית הבורגני" שמתפתח החל מאמצע המאה ה-17 בהולנד ועד סוף המאה ה-19 בכל רחבי אירופה העירונית והמתועשת מעמיד בתשתיתו ערכים ומבנים של חלוקה פנימית רציונלית ופונקציונלית של הבית, מעבר למגורים משותפים של משפחה גרעינית בלבד אגב עלייה במעמדה, חציצה מוגברת בין שכנים, הבחנה מוגברת בין הפרטי והציבורי והפרדה בין פעילויות פנאי, עבודה וחיי הבית, שימת דגש על נוחות, על אינדיבידואליות ופרטיות, מודעות גוברת לאינטימיות והסתרה של המין שכרוכה גם בהתייחסות שונה אל הגוף והיחסים שבין הגוף לחברה והמרחב, כניסה הולכת וגוברת של מוצרי צריכה וטכנולוגיה אל תוך הבית והתקשרות הולכת ומתהדקת של

---

[2] למשל בסעיף 21 של חוקי חמורבי מראשית האלף השני לפנה"ס: *"אם איש עשה חור כדי לפרוץ לביתו של אחר - יהרגהו לפני הפרצה וידחפו את גופתו לפרצה."*.

[3] תהליכים אלו הם מורכבים ורבי פנים מהמשיכה הגסה בה הם בלית ברירה מוצגים להלן.

[4] חנה ארנדט טוענת כי הפילוסופיה של העת החדשה, כפי שבאה לידי ביטוי בהגותו של רנה דקארט, "הבטיחה... באמצעות התבוננות פנימה שהאדם מתעניין רק בעצמו" (ארנדט, 2013 [1958], עמ' 317)

הבית אל המושג המתפתח של 'סגנון חיים' (מטרי, 2005; McKeon, 2006; Rybczynski; 1986; Aries and Duby, 1993; Chapman and Hockey, 1999). מגמת ההפרדה בין הבית והחוץ, כמו גם ההפרדה בין חלקיו הפנימיים של הבית והקצאתם למטרות שונות, הייתה שלובה בתופעה רחבה יותר שביקשה להשליט סדר במרחב האורבני על ידי חלוקתו הפונקציונלית לאזורים שונים (Chaney, 1993). כמו שהסלון, חדר השינה, המטבח והשירותים הופרדו זה מזה בבית הבורגני, כך מפריד האורבניזם בין אזורי מגורים, תעשייה, מסחר ושלטון בהפעילו הגיון פונקציונלי ואינסטרומנטלי. במסגרת, ואולי ביסוד, המנגנון הפונקציונלי-מפריד הזה נכללה גם ההפרדה בין החיים הפרטיים וחיי הכלל שקיבלו כל אחד מרחב מובחן מהשני. לוקץ' (Lukacs, 1970) מעיר כי הקמת חיץ בין הפרטי והציבורי פיצלה את חיי האדם לשניים ויצרה שניות בינארית שעוברת דרך מכלול רחב של מרחבי קיום החל מזה הפיזי, דרך האסתטי ועד לתחומי המוסר, כפי שמתאר אומברטו אקו:

> "גישתו של העולם הויקטוריאני (ושל העולם הבורגני בכלל) לחיים ולחוויות היתה פשטנית ומעשית ביותר. דברים נחשבו נכונים או שגויים, יפים או מכוערים, תוך הסתייגות מכל מה שהוא דו משמעי, מורכב, או מעורפל. הבורגני לא התלבט בן אהבת הזולת לאנכיות: הוא היה אגואיסט בעולם שמחוץ לביתו (בבורסה, בשוק החופשי, במושבות) ואבא טוב, מחנך ונדיב בתוך כתלי ביתו. גם בעיות מוסר לא הטרידו את הבורגני: הוא היה מוסרי ופוריטני בביתו, וצבוע ומתירן כלפי נשים צעירות מהמעמד הנמוך, מחוץ לביתו". (אקו, 2010 [2004], עמ' 362)

כך מתעצבת תפיסת "ביתו הוא מבצרו" הרואה בבית כניגוד בין פנים מהוגן, מוסרי ונדיב ל"ג'ונגל" של מאבקי שליטה, כוח וניצול שמאפיין את החוץ.

אחד ממאפייניו המרכזיים של אותו מבצר ביתי ומה שמבחינו מהעולם שבחוץ הוא הנוחות שהולכת ונעשית למשאת נפש חשובה במרחב הפנימי ככל שהיא הולכת ונעדרת ממרחב החוץ הכאוטי והמנוכר (Rybczynski, 1986). האטימולוגיה של המילה האנגלית "comfortable" מובילה למילה הצרפתית 'confort' המגיעה מהפועל 'confortare' - 'לחזק מאוד' בלטינית מאוחרת או שם העצם 'fortis' - 'חזק' בלטינית מוקדמת[5]. החל מאמצע המאה ה-17, התקופה בה מתחיל להתפתח הבית הבורגני, מופיעה המילה comfortable במשמעות של 'דבר מה המספק הקלה פיזית' יחד עם משמעות שנייה של 'נחמה', 'מזור' או 'עידוד'. הבית, אם נשלב את טענתו של ריבז'ינסקי בדבר מרכזיותה של הנוחות בבית עם האטימולוגיה הלטינית של 'נוחות' נמצא כי, לפחות מבחינה לשונית, הבית ב-300 השנים האחרונות הוא מקום חזק שמציע נחמה, מזור או עידוד לעומת העולם החיצוני. הצורך בבית כמקום חזק ומנחם עשוי להיות תמונת מראה של תחושות הפוכות הנקשרות במרחבי החוץ. שמיר, בהתייחסה לבית האמריקאי במאה ה-19, מתארת את התהליך הזה:

---

[5] מכאן שהביטוי "A man's/Englishmen's home is his castle" יהיה מדויק יותר מבחינה אטימולוגית עם שינוי סינונימי קל: "A man's/Englishmen's home is his fort"

"הספרה הביתית [החלה] להצטייר במונחים של ניגוד מוחלט לכלכלת השוק החופשי ולעולם הפוליטי והציבורי – כנקייה, טהורה ונעלה יותר. הבית נתפס עתה כמקום שבו הפרט, היגע משהותו היומית בעולם העסקים התזזיתי ורווי-הסכנות, מוצא מקלט, מזור ואף גאולה" (שמיר, 2008, עמ' 26).

התפתחותן והעמקתן של כלכלת השוק והאידיאולוגיה הליברלית העניקו לפרט חירויות אישיות הולכות וגדלות בד' אמותיו בעוד שהעולם בחוץ הלך ונעשה מרחב של תחרותיות תועלתנית, של "אדם לאדם זאב" ושל מאבק דרוויניסטי להישרדות בעולם אורבני מנוכר (Mallet, 2004; Hepworth, 1999;), "מפלט בעולם חסר לב" כפי שמגדירות זאת צ'פמן והוקיי (Chapman and Hockey, 1999).. תחושת העדר שליטה והתמודדות מתמדת בתחומי העבודה, פוליטיקה וחברה הסיגה אנשים אל תוך ספרה של אוטונומיה ושליטה בה יוכלו לשקם את תחושת הזהות והשייכות שלהם (Morley, 2000). תחושת השייכות של הבית הלכה והתעצבה במאות השנים האחרונות כנגד הניכור של העולם החיצוני, בין אם בנוסח המרקסיסטי של ניכור בין אדם לעבודתו, בין אם ברוח חנה ארנדט (2009 [1951]) בנוגע להתפרקותם של מעגלי קהילה, זהות ושייכות ובין אם בניסוח האקזיסטנציאליסטי של ניכור בין האדם לעולם (שגיא, 2000)[6].

אופני ייצור המרחב במאות האחרונות תרמו אף הם לבידודו של הבית ולכך ש-"כל מה שניתן הופרד והובדל, לא רק ספרות וסוגי התנהגות ספציפיים, אלא גם מקומות ואנשים" (Lefebvre, 1991 [1974], p.151). האינסטרומנטליזם הרציונלי של העיר הקפיטליסטית כפה הבחנה חדה בין אזורים המוקצים לשימושים שונים (מגורים, ייצור, מסחר, פנאי...) בניסיון להשליט סדר מעשי וסימבולי על ההטרוגניות המרחבית של העיר הקדם-מודרנית (Chaney, 1993). סונדרס ווילאמס (Saunders and Williams, 1988) דנים בממד קפיטליסטי נוסף של הבית וטוענים כי הקשר בין פרטיות והפרטה אינו רק לשוני, שכן השניים הם שני היבטים של אותה מערכת אידיאולוגית ליברלית שמקנה לפרט חירות ואחריות בלעדית לגורלו (הטוב או הרע) המתבטאים, בין היתר ואולי בעיקר, בביתו. סונדרס ווילאמס מציעים להבין את התפיסה של הבית כמרחב פרטי דרך קשריו עם שלושה מושגים קשורים הדדית: פרטיות, פריבטיזם ("privatism") והפרטה. פרטיות בעבורם מתייחסת לחירות שהבית מאפשר ממעקב וציות לציפיות חברתיות, פריבטיזם הוא תהליך שבמסגרתו אנשים נוטים לסגת מהחיים הקהילתיים ולמקד את פעילויותיהם בעצמם ובביתם ואילו הפרטה היא תהליך מעבר מבעלות ציבורית על דיור לבעלות פרטית שהופכת לערך.

מאלט (Mallet, 2004), בדומה, טוענת כי מקומו המרכזי של הבית כמעוז של אינדיבידואליות בחברה הקפיטליסטית הוא חלק מאידיאולוגיה רחבה שמטרתה להעביר את האחריות על רווחת הפרט מהמדינה אל התא המשפחתי. מכיוון אחר, גאורג לוקאץ' (Lukacs, 1971[1923]) טוען כי התפתחות החברה הבורגנית

[6] אליאדה (Eliade, 1959) טען כי גם בעבור תרבויות קדומות 'הבית' היה מה שמבחין בין המוכר והבטוח לבלתי מוכר, כאוטי ומאיים. אולם בעוד שבעבור חברה שבטית 'המוכר' הוא טריטוריה גיאוגרפית רחבה, אפשר להציע שבעבור האדם המודרני טריטוריה זו הלכה והצטמצמה לד' אמותיו.

נשענה מחד על יכולת מוגברת של הפרט לשלוט במרכיבי חייו ולהכפיף אותם לצרכיו ומצד שני באובדן היכולת לרכוש תפישה אינטלקטואלית של החברה בכללותה הנעשית למנוכרת. כך העצמת תחושת השליטה והביטחון של האדם בביתו הלכה יד ביד עם החלשתו וחשיפתו לכוחות דכאניים ונצלניים שהלכו ותפסו חזקה על העולם שבחוץ.

מאפייני ההפרדה והפרטיות של הבית נקשרים בהיבט נוסף המאפיין אותו בספרות המחקרית והוא נושא השליטה. היבט השליטה של הבית נוגע לאפשרות שהוא מציע לפרטים לשלוט במרחב ובהתנהגות בתוכו ובכך לאפשר חירות, בטחון, יצירתיות וביטוי עצמי, תחושה של יציבות ואוריינטציה (Mallet, 2004; Dovey 1985). הבית מתבטא ביכולת לקבוע את הכללים המפורשים והמובלעים המסדירים אותו ובפרקטיקות התרגלות (habituation) שמכוחן הבית הוא תוצאה של פעולה שפעל האדם על מנת להתאים את המרחב לקיומו ובכך גם להקנות לקיום הזה צורה והגדרה (Rapport and Dawson, 1998; Dovey, 1985; Wise, 2000; Bardhi and Askegaard, 2008). בנוסף, הצבת הבית כמרכז חייו של האדם מאפשרת עוגן בזמן ובמרחב ובכך לאפשר לו מידה של שליטה והתמצאות במציאות חייו (Norberg-Schulz, 1998; Dovey, 1985).

מאידך התפיסה של הבית כמופרד מהמרחב, כמפלט וכמקום של שליטה ופרטיות זוכה ללא מעט ביקורת. צ׳פמן והוקיי (Chapman and Hockey, 1999) טענו כי הפנטזיה של הבית כאתר של פרטיות אינדיבידואלית ומפלט מהמבט הציבורי מעולם לא הייתה ולא יכולה הייתה להיות שלמה שכן הבית תמיד היה חשוף למבטם של מתבוננים מבחוץ וכפוף להשפעה והביקורת של כוחות חברתיים חיצוניים, כך עולה שאלת יציבותם של גבולות הבית כנקודה קונפליקטואלית מרכזית בחוויית הבית המודרנית. הטענה בהקשר זה היא כי ההפרדה המוחלטת בין הפנים והחוץ התקיימה כמשאת לב יותר משהייתה או עודנה מציאות קיימת. גבולות הבית היו ונותרו חדירים וההבחנה בינו לבין החוץ בלתי יציבה, מה שהפך את גבולות אלו לזירה של מתח דינמי שלא בהכרח מתעצב כדיכוטומיה אלא יותר כדיאלקטיקה בין פנים בטוח, נוח ונשלט מחד לבין חוץ מסוכן, חסר ודאות ונעדר אוטונומיה מאידך (Massey, 1994; Wardhaugh, 1999).

ב. הבית כמרכז החיים

סוגיה נוספת שעולה בהקשר הממד הפיזי של הבית, אך גולשת כמעט מיד אל תחומיו החברתיים והפסיכולוגיים, היא שאלת מיקומו של הבית במרחב. בהוראתו העברית בית מסמן גם מוקד של פעילות מסוימת (״בית מרחץ״, ״בית דין״, ״בית בושת״...) שמאגדת קבוצה מסוימת (״בית חולים״, ״בית נבחרים״, ״בית משוגעים״...). כאשר הוא עומד לבדו במנותק מצירוף סמיכות בית נותר לא כמרכז של דבר מה אלא כמרכז בפני עצמו. תיאוריות שונות ביקשו לייחס לבית מקום מרכזי בחיי האדם והחברה ואפילו להציבו ממש

במרכזה. מירצ׳ה אליאדה (Eliade, 1959) טען כי הבית, לפחות בחברות מסורתיות, ממוקם במה שהוא מכנה ״ליבו של הממשי״ - מרכז אונטולוגי, כעין *״axis mundi״* שסביבו מתארגנת תמונות המציאות הקוסמולוגית שיוצרת חציצה בין הסדור והמוכר לכאוטי והמאיים ושככזה הופך את הבית למקום מקודש. הבית הוצע גם בתור האתר המרכזי ברצף הזמן-מרחב של האדם שנוצר דרך אפקט ה׳השגרה׳ (Routinization) שלו היוצר תבניות מרחביות וטמפורליות קבועות בעלות משמעות אישית וחברתית המאפשרות עיגון ואוריינטציה במרחב (Douglas, 1991; Rapport and Overing, 2002; Dovey, 1985). ברגר (Berger, 1984) ומאלט (Mallet, 2004) מעלים את הרעיון לפיו הבית נתפס כנקודת המוצא כמו גם (בתקווה) נקודת הסיום של כל מסעות האדם על פני האדמה. הבית אינו רק עוגן מרחבי אלא גם טמפורלי שסביבו נעים מעגלי הזמן בחיי האדם, נקודת ההתחלה והסיום של כל יום, שבוע ושנה, הוא אתר המגשר בין העבר והעתיד וככזה הוא ניצב תמיד כמתווך בין המקום שממנו אנו באים והמקום שאליו אנו הולכים (Bardhi and Askegaard, 2008; Dovey, 1985; Hill, 1996). הלר (Heller, 1981) מעירה, בהמשך לקו טיעון דומה, כי המשמעות של ״ללכת הביתה״[7] היא לפיכך למעשה חזרה אל נקודה מעוגנת, ידועה, מוכרת, בטוחה ומשחררת במרחב ובזמן שמהווה את בסיס היציאה אל העולם במובן פיזי אך גם במובן פסיכולוגי. וייס (Wise, 2000), מסכים עם הטענה כי הבית מתאפיין בהשגרה של הזמן והמרחב אך כופר בהנחה כי מדובר בהכרח בנקודה קבועה. וייס טוען שבית נוצר דרך פרקטיקות מגוונות של ׳טריטוריאליזציה׳, אקטים רפטטיביים המאפשרים רציפות ויציבות, שיכולות להתרחש בדרכים, מקומות וזמנים שונים. בדומה טוען ג׳ון ברגר (Berger, 1984) כי בעבור בני אדם ניידים בתרבות הגלובלית ׳בית׳ הופך למערכת ניידת ביסודה של פעולות, מילים ודרכי התנהגות. מהטעם הזה טוענים רפורט ואוברינג (Rapport and Overing, 2002) כי ההתייחסות התיאורטית אל בית כמרכז מרחב-זמני איבדה מהרלוונטיות שלה וכי יש צורך בחיפוש אחר המשגות של הבית שלא מתייחסות אל ההשגרה של המרחב והזמן אלא לתנועה של בני אדם דרכם בתקופה בה המרחב והזמן נעשים ׳נוזליים׳ יותר.

ג. שאלת מעמדו של הבית הפיזי

במחקר אטימולוגי של המילה ״Home״ טוען ברינק (Brink, מצוטט אצל: Fox, 2002) כי היסטורית המונח לא הורה באופן ישיר ופשוט על מבנה קונקרטי או נכס פיזי, אלא על מסומן מופשט הכולל משמעויות של השתכנות (dwelling) ומשמעויות רגשיות. מכאן ייתכן והשימוש המושאל בזמננו ב-״בית״ בהתייחסות אל ההרגשה במקומות ומצבים שאינם מקום מגוריו הקבוע של האדם (״להרגיש בבית ב-״ מקום עבודה או בילוי, סיטואציות חברתיות, מערכות יחסים[8] וביחס לאובייקטים כמו מכונית או תרמיל) הוא למעשה השימוש המקורי

[7] ״הביתה״ היא גם המקרה היחיד בעברית מדוברת שבנוי בצורה של מקום+ה.
[8] כמו למשל בשירם ״Home״ של ״edward sharpe & the magnetic zeros״ הגורס כי: ״Home is wherever I'm with you״.

או היסודי ומהותי יותר במושג. כיוון חשיבה כזה עשוי להציע כי מיקומיות גיאוגרפית ופיזיות קבועה אינן תנאי הכרחי ואף לא תנאי מספיק לכינונו של בית. גישות מחקריות שפיתחו כיוון שכזה נוטות לייחס מעמד של בכורה לממדיו החברתיים-תרבותיים או פסיכולוגיים של הבית ומעמד משני לממדיו הפיזיים (Moore, 2007; Morley, 2000; Easthope, 2004; Mallet, 2004). הגרסה המתונה של טיעון מסוג זה אינה שוללת את קיומו או הכרחיותו של הבית הפיזי אך כן מדגישה את כפיפותו לשיח והתנייתו במנגנוני ההבניה החברתית. כך למשל טוען רפופורט (Rapoport, 1969) כי כבר בשלב מוקדם בתולדות הבנייה האנושית הצרכים שמילאו בתים חדלו מלהסתכם בתחומים פיזיים בלבד והחלו למלא גם צרכים חברתיים, רוחניים וסימבוליים שמעבירים את עיקר משקל משמעותו של הבית אל תחומי התרבות. בהקשר זה עוד נטען כי בנייה, או כל אקט של ארגון מרחבי, הם ביצוע של תוכנית שתמיד קיימת קוגניטיבית לפני שהיא קיימת חומרית ועל כן הבנייה של בתים תמיד תהיה נטועה בתוך מארג דיסקורסיבי של התניות תרבותיות (Rapoport, 1994; Ingold, 2000; Douglas, 1991). גישות אלו אינן כופרות בממדיו הפיזיים של הבית אך כאמור מקנות לו מעמד משני שכן הן מניחות את האפשרות שהפרקטיקות התרבותיות והפסיכולוגיות של כינון בית אינן כבולות בלעדית למבנה פיזי קבוע, ועל כן, כפי שטוענת איסטהופ (Easthope, 2004), בתים יכולים להיות ממוקמים, אך הבית אינו בהכרח מיקום פיזי קבוע.

וייס (Wise, 2000) מציע גרסה רדיקלית יותר של הטענה שבית אינו אובייקט פיזי אלא צורה של השתכנות, פרקטיקה מתהווה תמיד של 'טריטוריאליזציה' המכוננת סובייקטיביות וזהות בתוך מבנים תרבותיים שאינם בהכרח תמיד מבנים פיזיים. וייס מביא משל של דלז וגואטרי אודות ילד שנמצא לבדו בחשכה ושר לעצמו שיר על מנת להירגע באמצעות כינונו הרפטטיבי של סדר מסוים ומוכר בתוך הכאוס, מקום של נחמה בתוך הפחד, בית בזעיר אנפין. בעבור וייס הפעולות שמכוננות את הבית נטועות תמיד בתרבות וזוהי בדיוק הסיבה לכך שהוא אינו מקום פיזי אלא פעולה מתמדת, ניידת ותמיד פתוחה של יצירת זהות. מכאן טוען וייס כי הדבר היחידי שקבוע בבית הוא החיפוש אחריו. כיווני חשיבה ברוח דומה ניתן למצוא גם אצל הומי באבא (Bhabha, 1994) שרואה בבית כקטגוריה מטאפורית פתוחה תמיד, מתהווה ובלתי מוכרעת ואצל ולטר בנימין (Jovanović, 2011) שמפרש את חיפושו של אודיסאוס אחר ביתו כחיפוש מטאפורי אחר משמעות יציבה, ודאות של ידע ומוחלטות של גבולות ההכרה.

טענה אחרת כנגד ההתניה הגיאוגרפית של הבית נוגעת להתפתחויות היסטוריות כמו ניידות גיאוגרפית גבוהה, גלובליזציה, שינויים טכנולוגיים והפיכתו של הבית למוצר צריכה ככאלו המאתגרות את הקישור הפשוט בין מושג הבית והאתר הפיזי שבו אדם מתגורר ומובילות לתופעות של דיסלוקציה ודה-גיאוגרפיזציה של הבית (Venkatesh, 2001; Bhabha, 1994; Mallet, 2004; Massey 1994;). כך למשל, החלפה תדירה של מקום מגורים מעלה את חשיבותם של חפצים ופרקטיקות בכינון הבית על חשבון חשיבותו של המבנה

(Putnam, 1990) ולעיתים זהו אף המבנה עצמו שנעשה נייד כמו במקרה של קרוואנים או סירות. לטכנולוגית תקשורת נודעת חשיבות מיוחדת בהקשר זה שכן מצד אחת הן מנתקות את הבית מהקשריו המרחביים הפיזיים לטובת מרחבים וירטואליים (Morley, 2003; Meyrowitz, 1985) ומצד שני מאפשרות ניוד ודיסלוקציה של פרקטיקות ביתיות[9] (Morley, 2003; Venkatesh, 2001).

1.1.3. הבית כמבנה חברתי-תרבותי

א. הבית כמבנה מובנה ומבנה

הוגים רבים מדגישים את תפקידן של החברה והתרבות בכינון והבניית המרחב בכלל והבית בפרט. לפבר (Lefebvre, 1991 [1974]) טען כי כל מרחב הוא תוצר חברתי המיוצר דרך פרקטיקות קונקרטית וסימבוליות המגלמות בתוכן יחסים חברתיים. בדומה טוענת מאסי (Massey, 1994) כי "מקום" נוצר באופן אקטיבי על ידי יחסים חברתיים מסוימים המתרחשים באתר ספציפי, התופעות החברתיות שהן חלק מהאינטראקציה הזו והיחסים שהיא מקיימת עם מקומות אחרים או "החוץ". בהתאם, מספר הוגים טוענים כי האופן שבו אנו מבינים וחווים את הבית מוטבע בנו על ידי תבניות תרבותיות (Wood and Beck, 1994; Rybczynski, 1986; Mallet, 2004;) וכי תבניות אלו קשורות בדינמיקות כוח ותנאים סוציו-כלכליים (Blokland, 2008; Saunders and Williams, 1998; Dovey, 1985) דינמיקות ותנאים שנחווים כפרטיים אך הם למעשה תוצר של כוחות פוליטיים, חברתיים וכלכליים רחבים יותר (Manzo, 2003).

מארי דאגלס (Douglas, 1991) טוענת כי הבית, כמו מנגנונים חברתיים אחרים, נשען על נוכחותם והשתתפותם של פרטים במערכת החברתית שהוא מקיים. לכן לדעתה הוא ניחן בממד דכאני, "טירני" במינוחה, שכן בדומה לחברה בכללותה מוסד הבית יכול להתקיים רק מתוך סולידריות התובעת מהפרט מחויבות לקיום המערכת שבתוכה הוא מתקיים. האופן הזה שבו מנתחת דאגלס את הבית מציע אותו למעשה בתור מה שאמיל דורקהיים (2006) כינה "עובדה חברתית" – מבנה תרבותי הכולל אופני פעולה, נורמות וערכים שמתקיים מתוך יכולתו לכפות על פרטים השתתפות בו. בהקשר תיאורטי זה, מאחר והבית נוגע למנעד רחב מאוד של תחומים חברתיים, תרבותיים, פוליטיים וכלכליים הוא מהווה מועמד ראוי למה שמרסל מוס כינה "עובדה חברתית טוטאלית" שחוצה את תחומי החיים השונים (אדגר וסדג'וויק, 2007). כעובדה חברתית טוטאלית הבית הוא כעין צומת תרבותית, כלכלית, משפטית, רוחנית ועוד שמחברת ומארגנת תחומי חיים שונים ונבדלים וככזו הופכת לתופעה שההשתתפות בה היא בגדר חובה ומכאן לעמוד תווך מרכזי של הסדר החברתי. גיאורג זימל ביטא כיוון חשיבה דומה בטענה כי הבית יוצר "סינתזה ייחודיות" בהיותו: "an aspect of life and at the

[9] הבית המודרני נוצר, בין היתר, דרך ביות של פרקטיקות שבעבר היו פומביות כמו למשל צריכת בידור שעברה מהתיאטרון אל הסלון. טכנולוגיות תקשורת ניידות כמו טלפונים חכמים הם שלב נוסף בהפרטה של פרקטיקות כאלו שמאפשר שוב להוציא אותן מהבית אל מרחבי החוץ.

same time a special way of forming, reflecting and interrelating the totality of life״ (מצוטט אצל: Rapport and Overing, 2000, p.158). אולם טוטאליותה של עובדה לא אומרת שהיא מתבטאת ונחווית באופן אחיד ולא שהיא בלתי נתונה לשינויים. תמיד נותרים פערים בין התוכנית המטרימה והמוכתבת תרבותית של הבית לבין המימוש והשימוש שאנשים עושים בו בפועל (Kent, 1990). הבית כך הופך למפגש בין אובייקטיביות שיטתית וסובייקטיביות ביוגרפית, בין כוחות קולקטיביים ומקרים אישיים שהופך את הטריטוריאליזציה וכינון הבית לפעולות פתוחות הנהנות ממידה כזו או אחרת של אוטונומיה יחסית.

ב. הבית ומשפחה

״בית״ בהוראתו העברית הוא גם קבוצה בעלת קשרי דם (״בית אב״, ״בית דוד״ ואף ״בית ישראל״) וככזה הוא סינונים מטונימי ל-״משפחה״. ואכן, אחד המנגנונים המתווכחים בין מושג הבית ומבנים חברתיים-תרבותיים הוא מוסד המשפחה שמהווה עמוד תווך מרכזי של הבית במאות האחרונות (Somerville, 1997) ואולי אף הרבה קודם. התפיסה של הבית כקשור הדוקות, לעיתים אף זהה, עם המשפחה נוכחת לא פעם בספרות, בין אם כטענה מפורשת ובין אם כהנחת יסוד מובלעת (Mallet, 2004; Jones, 1995). אוקלי (Oakley, 1976) טוענת כי בשלב מסוים בתרבות המערבית (אם כי לא מאז ומתמיד) הפכו המילים ״בית״ ו״משפחה״ לחליפיות זו לזו ואילו ליין (Lane, 2006) כורכת את עצם מושג הבית שיש בידינו כיום בתהליך ההיסטורי של עליית מעמדה של המשפחה הגרעינית וטוענת כי מושג הבית המודרני הוא למעשה תוצאה של התהליכים שעברו על התא המשפחתי.

הקישור בין הבית למשפחה עומד בצומת בו מצטלבים מבנים פוליטיים, כלכליים, תרבותיים וכמובן מגדריים שמשווים לבית את תצורתו. כך למשל נטען כי הבית כפי שהוא מובן ומתפקד כיום אינו אלא אידיאולוגיה לבנה, בורגנית והטרוסקסואלית המקודמת על ידי מוסדות פוליטיים, כלכליים ותרבותיים (דתיים, למשל) בעלי עניין (כלכלי, פוליטי, רוחני וכיו״ב) בהנחלת תפיסה מסוימת של הבית, המשפחה והקהילה (Somerville, 1997; Munro and Madigan, 1999; Mallet, 2004. (Mallet, 2004).

מאחר והקישור בין הבית והמשפחה נכרך במבנים חברתיים רחבים הוא גם הופך גם לזירה שסביבה מתארגנים מתחים וקונפליקטים חברתיים שונים כשבראשם זה המגדרי (Mallet, 2004). חוקרים רבים מצביעים על המבנה הפטריארכלי של הבית המסורתי המושתת על מערכת יחסים היררכית בין הגבר והאישה (Lane, 2006; Mallet, 2004; Young, 2012 [1997]; Baudrillard, 1996 [1968]; בורדייה, 2005 ועוד). בהקשר זה נטען כי אחת הדרכים המרכזיות בהן מכונן הבית היא באמצעות תפקידה של האישה בו. הקישור בין האישה והבית בוודאי אינו בלעדי למאות האחרונות או למערב אך במפגש בין השניים הוא התעצב בדרכים חדשות ובמובן מסוים הפך את הבית ל״נשי״ יותר בכך שהוא הושם תחת אחריותן הבלעדית של נשים ונדרש להיות מגונן

ומנחם (Morley, 2000). ריבז׳ינסקי (Rybczynski, 1986) אף טוען כי ה״פמיניזציה״ של הבית במאה ה-17 הייתה הבסיס להתפתחות מרחב הפנים המערבי כפי שאנו מכירים אותו. בעוד שגברים עמלו מחוץ לכתלי הבית בעבור שכר, נשים נדרשו לעבוד ללא שכר על מנת להגשים את האידיאל הביתי כמרחב סגור הרמטית מפני אוויר העולם ה״רעיל״ שבחוץ (Halttunen, 1982, מצוטט אצל: Hepworth, 1999). במחקר אמפירי בנושא כותבות גיליס והולוס (Gillis and Hollows, 2009) כי במהלך המאה ה-19 שימשו מגזיני נשים, ספרות אודות ניהול ועיצוב הבית וטקסטים נוצריים שפנו באופן בלעדי לנשים על מנת לבצר את הבית כמקומה של האישה ואת האישה כמקור הטוהר הדומסטי המנוגד לטומאה הפומבית. לטענתן טקסטים כאלו שסיפקו לנשים עצות לניהול ביתן קידמו את הרעיון כי נשים יכולות להיות ׳שומרות׳ המוסר לא רק דרך תפקידיהן כרעיות ואמהות אלא גם דרך עצם הדרך בה הן מעצבות את הסביבה הביתית.

חלוקת התפקידים המגדרית בבית נושאת גם גוון פסיכולוגי הנקשר במשמעויותיו האמוטיביות של הבית. איריס מריון יאנג (Young, 2012 [1997]) טוענת, בעקבות לוס איריגארי, כי מושג הבית מתפקד בעבור הגבר כמשאלה לזהות קבועה ובלתי משתנה דרך השלכת כמיהה נוסטלגית על האישה שתכליתה להכיל אותו כמו האם המקורית, לקבע ולשמר את זהותו. הנשים, בתורן, נותרות בתהליך זה חסרות עצמיות משל עצמן שכן כל תפקידן הוא לשקף את הסובייקטיביות של הגבר ולדאוג לשימורה והמשכיותה. המנגנון הזהותי הזה שממלאת מערכת היחסים המגדרית בתוך הבית הופכת אותו לדיאלקטי, מרחב של פוליטיקת זהויות המתפתחת בין כתלי הבית והופכת אותו, לדברי קארן פוג-אולוויג, ל:״ contested domain: an arena where differing interests struggle to define their own space within which to localize and cultivate their identity״ (Fog-Olwig, מצוטטת אצל: Morley, 2000, p.57).

הקשירה בין הבית והאישה הפכה אותו למוקד של דיון בתיאוריה הפמיניסטית, בייחוד מהגל השני[10], שראתה את הבית כמרחב בעל מעמד משני או שולי בסדר החברתי שאליו מודרות ובמסגרתו מדוכאות ומנוצלות נשים (Mallet, 2004; Chapman, 2001). אולם ברידן ופלויד (Floyd and Brydan, 1999) הצביעו על סתירה בגישה זו שכן לדעתן הבית לא יכול היה להיות אתר כה חשוב ופעיל בעבור הפטריארכיה אילו מקומו בחברה אכן היה שולי, לכן העובדה שנשים מדוכאות במסגרת הבית אינה הופכת אותו למשני בחשיבותו במערכת החברתית, בדיוק להפך.

[10] הגל השני של הפמיניזם שהחל במערב החל משנות ה-60 של המאה העשרים עסק במקומן החברתי של נשים ולא רק במעמדן המשפטי ועל כן אחד מנושאיו המרכזיים היו יציאה של נשים מהבית לטובת עבודה ולקיחת חלק בחיים הציבוריים.

ג. הבית ולאומיות

כפל ההוראה של שם התואר האנגלי "domestic", הקשר בין "home" ו-"homeland" או "בית" ו-"בית לאומי" מרמזים על יחסי ההומולוגיה של הבית והמולדת בעידן הלאומיות (Morley, 2000). גם בעברית נקשר בית ב-"בית לאומי" וקודם לכן "בית ישראל" או "בית יעקב". חלק ממקורות ההדהוד ההדדי של הבית והמולדת קשורים בפטריארכיה, בערכי הזהות, השייכות, ביטחון, הכרות ונוחות, בפעולה המשותפת לשניהם של הכלה (של "אנחנו") והדרה (של "ההם") ההופכת את הלאום למשפחה מורחבת ובגילום בבית ובמולדת של מהות משותפת, תרבותית או היסטורית, המקנה לגיטימיות לטענות קניין וריבונות (Blunt and Dowling, 2006). כך הרעיון המודרני של הבית הוא מושג בעל משמעות כפולה המאגד מוסר דומסטי של שמירה על הרכוש והמשפחה יחד עם ערכי היסוד של הפטריוטיות ונכונותו של הפרט להגן על המולדת (Berger, 1984). כך יכול הבית לשמש הן כמבטא של ערכים לאומיים והן כאתר עליו פועלת ההגמוניה הלאומית (Mallet, 2004 ; Kaplan, 2002). מורלי (Morley, 2000) טוען כי הלאומיות מנסחת בתים פרטיים במונחים של תת-יחידות של "המשפחה הסימבולית" המורחבת של האומה.

ד. הבית כמקור לזהות

תמה מרכזית נוספת בספרות המחקרית שנעה בין ממדיו החברתיים והפסיכולוגיים של הבית נוגעת בקשר שלו לזהות אישית, דהיינו אל הבית כאל הרחבה, סמל או מיכל של העצמי. בהקשר זה נטען כי הבית מתפקד בין היתר כמקור של זהות, שייכות על פני זמן, מטרה לפיתוח אישי וחברתי, אמצעי לביטוי אישי, דרך להשתייכות חברתית וסמל המייצג את העצמי או הקבוצה וכן שיוך חברתי או אתני, הפגנת טעם, סגנון חיים וערכים, וסימול סטטוס אינדיבידואליים (Fox, 2002; Mallet, 2004; Bardhi and Askegaard, 2008; Moore, 2007; Terkenli, 1995).

הקשר בין העצמי והכלי הפיזי המכיל את העצמי עובר בין היתר דרך המרחב אוטונומי שיוצר הבית ומאפשר לעצמי להופיע ולהתבטא באופן המלא, החופשי והאותנטי ביותר (Cullens, 1999). דרך אחרת להבין את הקשר בין בית וזהות אישית היא ממד הקביעות, הרציפות או ההמשכיות של הבית שמעגן את העצמי בזמן ובמרחב ויוצר קשר רציף בין העבר והעתיד (Hill, 1996; Dovey, 1985).

מאידך יש הטוענים כי זוהי אינה היציבות והרציפות של הבית שקושרות אותו לזהות אישית אלא דווקא הדינמיות והשינוי המאפיינים אותו ומתאפיינים בעצמם, בדומה לזהות האישית, בחיפוש ובפער בין האידיאלי והממשי. הבית, בגישה זו, אינו מקום או מצב סטטיים אלא תוצר מתהווה תמיד של פעולות אישיות היוצרות את הבית כמקום פתוח, דינמי ומשתנה תמידית, כזה הבנוי ממערכות יחסים שחורגות מעבר לגבולותיו וכופות עליו מצב של שינוי מתמיד בואכה "ארץ מובטחת" של הגשמה מלאה שאינה ברת השגה (Massey, 1994;

Tucker, 1994). וייס, למשל, מתנגד לתפיסת הבית כמקור ראשוני או קדום של זהות כאשר הוא טוען ש: "Home is not an originary place from which identity arises. It is not the place we 'come from'; it is a place we are" (Wise, 2000, p.297). לטענתו אין זה הבניין הפיזי עצמו שהופך מקום לבית, אלא הדרך התהליכית והדינמית שבה בני אדם הופכים אותו לבית באמצעות פעולות מתמשכות, נבנות ומתפרקות, המייצרות משמעות אישית שנמצאת תמיד באינטראקציה עם מרחבים אחרים.

1.1.4. הבית כמבנה פסיכולוגי

כיוון דומיננטי נוסף בספרות רואה את המשמעות של הבית כחוויה פסיכולוגית המאופיינת באיכויות חיוביות כמו נוכחות, אינטימיות, יציבות, אותנטיות ובטחון (מטרי, 2005) אך גם בתכנים שלילים דוגמת פחדים, קונפליקטים, בושה וצרכים בלתי ממומשים (Gurney, 2000). על פי סיקסמית' (Sixsmith, 1986) הממד הפסיכולוגי של הבית קשור בזהות, בהתאמה בין הסביבה והצרכים, בתחושת 'מושרשות' (rootedness) ובתפקידו כמקום של משמעות, הכרות ושייכות, מרכז מרחבי ובסיס לפעילות יומיומית. לפי בשלאר (Bachelard, 1992[1958]) הבית הוא "יקום ראשוני", נקודת המוצא של חוויית החיים והמקום שאוצר זיכרונות, דמיונות ורגשות המהווים את הבסיס למפגש של האדם עם המציאות בכללותה. הבית בעבור בשלאר מהווה גם את הבסיס למפגש עם המציאות בכללותה ועל כן הוא טוען כי "כל מרחב מיושב באמת נושא את תמצית הרעיון של בית" (ibid, p.5) וכי ה"בית מהווה גוף של דימויים המעניקים לאנושות הוכחה או אשליה של יציבות" (ibid, p.17). בשלאר וכמוהו מארק אוליבייה (Olivier, 1977 [1972]) מרחיקים עד כדי תפיסת הבית במונחים של "רחם" ואת הכניסה אליו כחזרה (או כשאיפה לחזרה) אל תוך הרחם, תפיסה שמאפשרת לאחרים קישור פסיכואנליטי לדרמה האדיפלית (מטרי, 2005). דונלד ויניקוט (1995 [1971]) עסק ברעיון הבית הנפשי של האדם כמקום בו שוכן "העצמי האמיתי", המקום הפסיכולוגי בו האדם מוצא את מקומו או מרגיש בבית בעולמו. ג'ון היל (Hill, 1996) מתאר את המצב של "להמצא בבית בעולם" ("to be at home in the world") כביטוי יסודי של הצורך בהיקשרות (attachment) יציבה אל אובייקטים אנושיים או אחרים והצורך ביצירת חוויות משותפות משמעותיות עם הזולת. גורני (Gurney, 2000) מתאר את הבית כ"מחסן רגשי" בו:

> "grief, anger, love, regret and guilt are experienced as powerfully real and, at the same time, deposited, stored and sorted to create a powerful domestic geography, which, in turn sustains a complex and dynamic symbolism and meaning to rooms and spaces" (Gurney, 2000, p.34)

א. האלביתי: הבית שאינו בית

בעבור פרויד (2012 [1919]), הבית הוא אמנם מקום שמפריד וחוצץ בין מה שהוא מוגן ובטוח לבין הזר והעוין, אך לדעתו בעצם החציצה הזו כולל הבית גם את "האלביתי" שמנכיח את כל אותם תכנים שמפניהם מגן הבית, כמבנה נפשי, על האדם. האינטימיות של הבית בעבור פרויד היא גם האינטימיות של הנפש על תכניה המודחקים וסודותיה הקונפליקטואליים שהמפגש המבעית-מפתה עימם הוא המפגש עם האלביתי ש"הוא משהו שהיה עליו להישאר מוצנע וחזר והופיע" (שם, עמ' 72). כך הופך הבית אצל פרויד למקום בו תחושות בטחון ואימה נכרכות זו בזו כאשר משהו בלתי מוכר מופיע דווקא במקום המוכר ביותר, מצב רדוף או רפאי של תחושת אי ודאות בנוגע לטבעה של המציאות, תחושה של דברים שאינם במקומם, מצב המשבש את הטבע והטבעיות של העולם או את מושג הטבע והטבעיות שלנו (Royale, 2003).

בעבור פרויד האלביתי (unheimlich) אינו ניגודו של הביתי (heimlich) אלא תמונת מראה מהופכת או נגטיב שלו, כך שהביתי מכיל בתוכו את האלביתי (Morley, 2000). הומי באבא (Bhabha, 1994) מציין כי המוספית "-un" לפי ה-"heimlich" היא לפיכך המסמן של היפוך תהליך ההדחקה, פחד או תשוקה שהוגלו אל מחוץ למודע במסגרת תהליך כינונה של סובייקטיביות לכידה וששובם מאיים על הלכידות הזו. ערעור לכידותה של הסובייקטיביות תופס מקום מרכזי גם בתיאורו של ז'יז'ק (Zizek, 2007) את האלביתי, בעקבות לאקאן, כקריסתה של אשליית השליטה הכרוכה בפנטזיה שעל בסיסה נבנה 'העצמי' המביאה את האדם להכרה מבעיתה-מפתה בהעדר האוטונומיה שלו.

ממשיכי דרכו של פרויד בשימוש במושג האלביתי מציעים דרכים לקשור ולהרחיב אותו אל ממדיו הפיזי והחברתי של הבית. כך למשל, באבא (Bhabha, 1992) מקנה למושג האלביתי של פרויד ממדים היסטוריים-פוליטיים ומתאר אותו כנובע מהתקה (displacement) או ניתוק (disjunction) של גבולות הבית וטשטוש היחסים בין הפנים והחוץ, הפרטי והציבורי, מכוחם של שינויים חברתיים וסוגיות זהות במציאות גלובלית. לואיס וצ'ו (Lewis & Cho, 2006) קושרים את תחושת האלביתי לשינויים שכופה הקפיטליזם על מוסד הבית, כמו כניסתם של טכנולוגיה ומוצרי צריכה המובילים לתחושת ניכור של האדם מסביבתו הביתית.

ב. הבית ונוסטלגיה

תחום נוסף בעל ממדים אמוטיביים שנקשר עם הבית הן בשיח הפופולארי והן מחקרית הוא של הנוסטלגיה (מילולית: "כאב ה[רצון ב-]שיבה הביתה"). טאקר (Tucker, 1994), למשל, טוען כי נוסטלגיה מתקיימת בפער שבין 'הבית הטבעי' (סביבה בנויה המאפשרת קיום יציב) לבין חיפוש סנטימנטלי אחר 'בית אידיאלי' בו אדם יכול להגשים את עצמו. אחרים מתייחסים אל נוסטלגיה כאל מסע בעקבות זמן ומקום אבוד שיכול אפילו להתנסח במונחים דתיים של חיפוש אחר "הארץ המובטחת" (Mallet, 2004) או כגעגוע אל בית שלא רק

שאינו קיים אלא שספק אם אי פעם התקיים (Boym, 2001). בהמשך לקו זה ישנה גם הבחנה בין 'homesickness' כמושג המתייחס לגעגוע לבית ספציפי לבין 'נוסטלגיה' כמושג המתייחס לגעגוע מופשט אל זמן עבר (Matt, 2007). בכיוון דומה בעל גוון פסיכואנליטי-מגדרי טוענת יאנג (Young, 2012 [1997]) כי במושג הבית משליכים גברים על נשים את הכמיהה הנוסטלגית לשלמות האבודה של האם.

מכיוון אחר עולה הטענה כי למרות הנטייה לתפוס נוסטלגיה כרגש המופנה אחורה אל העבר היא יכולה לתפקד גם עם הפנים קדימה אל העתיד כתקווה מדומיינת לתיקון ושיקום רה-אינטגרטיביים של העבר וההווה (Blunt and Dowling, 2006). בוים (Boym, 2001) למשל טוענת כי נוסטלגיה איננה רק רטרוספקטיבית אלא גם ואולי בעיקר פרוספקטיבית והיא מתפקדת כרגש שמקורו בעבר אבל מושאו הוא העתיד או אפילו מקום שהוא על-זמני, כמיהה לבית שהוא גם פיזי וגם רוחני, אחדות שממוקמת מחוץ לזמן והמרחב ומחוץ לתנועתה של ההיסטוריה.

טענה שחוזרת במספר וריאציות בספרות המחקרית היא שנוסטלגיה היא רגש ותופעה תרבותית הנכרכת בהתערערות היסטורית של הבית וחווית הבית, בין אם כתוצאה מאובדן הבית על רקע הגירה (Bardhi and Askegaard, 2008), אובדן המסגרת הקהילתית והזהותית (Rapport and Dawson, 1998), גלובליזציה ווירטואליזציה (Boym, 2001) או התנפצותה של הפנטזיה הבורגנית של הבית כמקלט של הסובייקטיביות (Lewis and Cho, 2006). כך טוען מורלי (Morley, 2000), בעקבות ונדי וילר (Wheeler), כי ניתן לראות את הנוסטלגיה כריאקציה פוסטמודרנית המכוונת כנגד המודרניות הנאורותית, כמיהה אל "האחר" שהודר אל מחוץ לרציונליות של הנאורות. בוים (Boym, 2001) מצידה טוענת כי נוסטלגיה איננה רגש אנטי-מודרני כפי שהיא תמונת מראה של המודרנה המתבטאת במרד כנגד תפיסת הזמן הפרוגרסיבי של המודרניות ורצון לחזור אל זמן שעבר כמו שחוזרים אל מקום פיזי שעזבנו. בוים מונה מספר יסודות של הנוסטלגיה בת זמננו, החל ברומנטיקה, הלאומיות ולידתה של תרבות ההמונים, עבור בטכנולוגיה שמחד מפרידה בין בני אדם ומאידך לוקחת חלק בייצור רגשות נוסטלגיים ועד לחיפוש רוחני הנובע מ"הסרת הקסם מהעולם" במונחיו של מקס ווברר. בוים גורסת כי התנועה המהירה של המודרנה הותירה געגוע לקצב האיטי, הלכידות, ההמשכיות והרציפות החברתית ואף הקוגניטיבית של ימים פשוטים יותר שבאה לידי ביטוי בנוסטלגיה. לבסוף, בוים מציעה הבחנה בין נוסטלגיה "רסטורטיבית" בעלת גוונים פונדמנטליסטיים ששואפת לשחזר עבר אידיאלי מדומיין לבין נוסטלגיה "רפלקטיבית" אישית יותר שמתמקדת ברגש הנוסטלגי עצמו ומבטאת מודעות נוגה לתנועת הזמן. לפי בוים נוסטלגיה רסטורטיבית מבקשת להקים מחדש מקום שנקרא בית. לעומתה נוסטלגיה רפלקטיבית מבקשת לקשור בין העבר, ההווה והעתיד ולמצוא בית בתוך הנרטיב האישי הזה.

ג. הבית כמשאת נפש בלתי מושגת

הדיון בנוסטלגיה מראה כי מול ההצעה לראות בבית כנקודת מקור ראשונית הממוקמת בעבר הוא עשוי להופיע גם כנקודת יעד, מושא לכמיהה עתידית שאולי יונקת מהעבר אך פניה מופנות קדימה. בחינת השניות הזו של הבית מציעה דרך נוספת להבין את ממדיו הקונפליקטואליים. מאפייניו החיוביים של הבית כמו ביטחון, שייכות, אוטונומיה וכיוצא בזה, עשויים בעצמם להיות הגורם לתחושת חוסר בית במידה והאדם לא מצליח לממשם והם נותרים כפער של מאוויים.

כאן נודעת חשיבות למנגנונים התרבותיים של ייצוג ועיצוב של דימוי הבית מאחר והם אלו שיקבעו את הפער הפנימי, מידתו וכיוונו, בין האדם והבית. גם דורין מאסי (Massey, 1994) וגם צ׳פמן והוקיי (Chapman and Hockey, 1999) תוהות, מכיוונים שונים, האם הדימוי הרווח של הבית בתרבות המערבית אכן קיים כפי שהוא נתפס. מאסי טוענת כי הדימוי של הבית כמקום יציב וקבוע הוא כוזב ויש להמירו בהתייחסות למרחב הנוצר דרך יחסים חברתיים המתקיימים בו אך חורגים מעבר לגבולותיו. צ׳פמן והוקיי מציעות כי הדימוי ההגמוני של הבית בתרבות אינו אלא ״פנטזיה קפיטליסטית״ ובדומה גם וורדהו (Wardhaugh, 1999) טוענת כי הפער בין הדימוי התרבותי של הבית (בעיקר כחוצץ דיכוטומית בין פנים לחוץ) לבין חווית הבית הממשית שומט את הקרקע מתחת לבית ותורם לתחושת חוסר-בית. לפי לואיס וצ׳ו (Lewis and Cho, 2006) הבורגנות המערבית ייצרה לעצמה אידיאל מדומיין של הבית הבנוי כך שהוא חותר כל הזמן תחת היכולת אי פעם להגשים אותו. הוגים אחרים מצביעים על ה״מיתיפיקציה״ של הבית כאתר של כמיהה היוצרת מתח כאוב בין התפיסות הרווחות של כיצד בית ומערכות היחסים בתוכו צריכים להיות לבין חווית הבית הממשית של בני אדם (Moore, 2007; Despres, 1991). עיצוב אידיאל בלתי ניתן למימוש של הבית והפער בינו ובין מימושיו והחוויה בפועל שלו יכולים לייצר קונפליקט מובנה בתוך המובן של ״בית״ בעבור בני אדם ובכך לקחת חלק חשוב בדמותו ואף להשתלב בקווי המתאר של משבר אפשרי שלו.

1.2. המשבר ההיסטורי של הבית

מטרתו של תת-פרק זה היא להציע את האפשרות כי הבית הבורגני שמאפיין את החברה המערבית בשלוש מאות השנים האחרונות לערך, על ממדיו והיבטיו שנדנו עד כה, נתון בראשית המאה ה-21 בכעין עקה, מצב משברי של הפרת איזון הנובע מהתערערותם של כמה מהמנגנונים המכוננים את הבית. הספרות בנושא הבית מציעה שורה נכבדת ומגוונת מבחינת אוריינטציה והנמקה של טענות המתנקזות כולן באופן כזה או אחר לטענתו של אדורנו כי האדם המודרני מאופיין בתחושה של ״not being at home in one's house״ (Adorno,1999 [1951], p.18). טענת אלו גורסות, כל אחת בגרסתה ובפריודיזציה שלה, כי התקופה שניתן לתארכה במשיכה רחבה כמשתרעת מראשית המאה ה-20 ועד ימינו מתאפיינת בתופעה של אובדן בית הנובעת

ממגוון סיבות ובאה לידי ביטוי במגוון תופעות. מטרתו של הדיון להלן תהיה לנסות ולאמוד את גורמיו, מאפייניו וממדיו של משבר הבית המודרני במאה ה-20 במטרה להציע בסיס לדיון עכשווי בו.

1.2.1. גבולות נפרצים-נאטמים

ערכי ההפרדה, הפרטיות והשליטה שמאפיינים את הבית המערבי החל המאה ה-17 נעשו עם הזמן בעייתיים בלפחות שני אופנים מהופכים אך תלויים הדדית: הבית הפך למבודד מידי ולא מבודד מספיק, גבולותיו אטומים ופרוצים בו זמנית.

במישור הטכנולוגי ניתן לראות כיצד ההתפתחות של הטכנולוגיה הביתית מגשימה ומעמיקה את ערכי ההפרדה והאוטונומיה של הבית בכך שהיא מאפשרת לו להיות יותר נוח, עצמאי, פרטי ומובחן מהעולם. מאידך אפשר לטעון כי אותה טכנולוגיה המעצימה כביכול את ערכי הביתיות באותה נשימה מפוררת את גבולותיו של הבית דרך החיבור התקשורתי שלו עם העולם החיצוני, הופכת אותו לפונקציוליסטי וככזה לא אנושי, משעבדת את האדם באותה מידה שהיא מקנה לו חירות, משבשת את המבנים המסורתיים של הבית ולבסוף גם חותרת תחת הסובייקט הבורגני המגדיר את עצמו בין היתר דרך ביתו (Lewis and Cho, 2006).

טכנולוגיית התקשורת הביתית היא אולי בעלת ההשפעה הדרמטית ביותר על היחסים שמקיים פנים הבית עם העולם שבחוץ. ולטר בנימין, בתארו את ילדותו הברלינאית בראשית המאה ה-20 כותב: "הצליל שהשמיע [הטלפון] בין שתיים לארבע... היה אות אזעקה שהפריע לא רק את מנוחת הצהרים של הורי, אלא ערער את עצם העידן ההיסטורי שבתוכו הציעו את משכבם" (בנימין, 1992, 12). בין אם אלו אמצעי תקשורת אישית דו-כיווניים כמו הטלפון או המודם ובין אם אלו אמצעי תקשורת המונים חד-כיווניים כמו הרדיו והטלוויזיה, הבית במאה ה-20 התמלא בצלילים, במראות ובמידע שמקורם בעולם החיצון והם מאפשרים לו "לפלוש" אל פנים הבית[11]. תהליך חדירתם של אמצעי תקשורת המונים דוגמת הרדיו והטלוויזיה תואר כתהליך המסיר חסמים של אינטראקציה עם העולם שמחוץ לבית ובכך מערער את החציצה בינו לבין העולם ועמה את תחושת המקום של האדם (Meyrowitz, 1985). זיגמונט באומן (Bauman, 2001) טוען כי טכנולוגיות תקשורת מודרניות חותרות תחת התפיסה של הבית כמרחב מבודד המוכל בתוך עצמו. לפי באומן, טכנולוגיות אלו מחדירות את 'ממלכת הרחוק' הבלתי-ידועה, בלתי מובנת ומאיימת אל תוך 'ממלכת הקרוב' שאמורה לספק ביטחון אונטולוגי. התוצאה של תהליך זה מצד אחד יכולה להיות ערעור של הבית כמקום מוגן, אך מצד שני היא גם יכולה להוביל ל'ביות' של העולם החיצוני והיכולת לחוות את הטוב והרע שבעולם מנוחות הספה הביתית.

[11] ויצנר (Weitzner, 2007) כותב כי בראשית המאה ה-20 קבע בית המשפט העליון האמריקאי כי ציטוט לטלפון ללא צו בית משפט אינו מהווה הפרה של פרטיות ובכך ביטא תפיסה כי הפרטיות מוגבלת לתחומיו הפיזיים בלבד של הבית. כ-60 שנה לאחר מכן הפך בית המשפט העליון את פסיקתו וביטא מעבר לתפיסה פרטיות שחוצה את הגבולות הפיזיים בלבד של הרכוש.

במובן זה טכנולוגיות התקשורת הביתיות ממשיכות בביצור הבית מפני העולם מפני שהן מאפשרות מפגש מתווך ומוגן עמו. טשטוש החציצה בין הבית והעולם מוביל לזליגת האחד אל תוך השני כך שהבית אינו עוד מבצר מבודד ומוגן כפי שהיה או אמור היה להיות ואילו העולם אינו זר ומנוכר כפי שנחווה בעבר אך בה בעת היא גם מאפשרת לבית להתכנס פנימה ולחוויית הממשות החיצונית להתרחק ממנו. הרדיו, טלוויזיה ומאוחר יותר האינטרנט הביאו את העולם החיצוני אל תוך הבית בצורה שדומה יותר לחוויית צריכה אסתטית מאשר למפגש ממשי. במובן זה טכנולוגיות התקשורת הביתיות ממשיכות בביצור הבית מפני העולם מכיוון שהן מאפשרות מפגש מתווך, מוגן ואפילו פנטזמגורי או סימולקרי עמו.

השלב האחרון והדרמטי בכניסתן של טכנולוגיות תקשורת לבית הוא האינטרנט. מלבד העצמת טשטוש גבולותיו של הבית והדיסלוקציה המרחבית שלו, האינטרנט עומד בעימות חריף עם ערכי הפרטיות של הבית. בשונה מהרדיו והטלוויזיה, האינטרנט פותח צוהר דו-כיווני בין הבית והעולם החיצון שמעביר את צרכני התוכן מעמדה פסיבית לעמדה משתתפת (Andrejevic, 2008) וכן חושף אותו למנגנוני "הקפיטליזם הדיגיטלי" המבוסס על חשיפה עצמית ושיתוף (Andrejevic, 2002), מה שמוביל לשיח אודות "קץ הפרטיות". מכיוון אחר טוען ויצנר (Weitzner, 2007) כי כאשר אלבום התמונות האישי שבעבר נח על המדף, הקשרים החברתיים שהתנהלו בסלון, הרגלי הצפייה, האזנה וקריאה שהיו מבוססים על ספרייה פרטית ומסמכים פיננסיים ומשפטיים שבעבר נחו במגירה עוברים כולם לשירותים מבוססי רשת התוצאה היא שחיינו הפרטיים כבר אינם דבר המתרחש כולו בתוך גבולות מרחבנו הפרטי, מה שמעלה מגוון של קושיות לגבי תפקידו ומעמדו של המרחב הנקרא "בית". לפי מורלי (Morley, 2000) האינטרנט תורם ליצירת "תרבות של מרחק" בה מרחבי השייכות והקהילתיות מאבדים את הקשריהם הגיאוגרפיים ונעשים וירטואליים, מה שמקרין בחזרה על הבית בצורת תנועה של עקירתו מעיגונו המרחבי. בהקשר זה מעירה אלה שוחט (Shohat, 1999) באופן מעניין כי האינטרנט משמש על מנת לייצר מרחבים סימבוליים המאפשרת (לקהילות במצב גלותי כזה או אחר) כינונו של 'בית' לא במונחים של אתר פיזי אלא כרשת מערכות יחסים דיאלוגיות.

בעיית הגבולות של הבית היא מקרה מסוים של בעיית הניגודים הבינאריים[12] הפוסט-סטרוקטורליסטית הרחבה יותר שמאתגרת בין היתר את היכולת להציב ולקבע גבולות מרחביים, תרבותיים, לאומיים ואחרים מה שהופך את מושג הגבול לקונפליקטואלי ומשתנה (Balibar, 2002 [1997]). הנקבוביות והאלסטיות של גבולות הבית כרוכות בתופעות כמו גלובליזציה פוסט-לאומית, ניידות אנושית גבוהה והוירטואליזציה של המרחב באינטרנט שמביאות עמן חוויה של דיסלוקציה, דה-טריטוריאליזציה, 'נוודות' וחוסר בית (Bhabha, 1994; Morley, 2000). גרסה מתונה של הטיעון הזה תטען כי הטכנולוגיה והגלובליזציה הופכות את הבית לדינמי מוסיפה ממד

[12] הניגודים הבינארים הוצעו על ידי הסטרוקטורליזם מבית מדרשם של דה-סוסיר ולוי-שטראוס כמנגנון העומד ביסודה של כל יצירת משמעות. הביקורת הפוסט-סטרוקטורליסטית, למשל זו של ז'אק דרידה, כפרה ביציבותם של הניגודים והצביעה על תפקידם של מנגנוני כוח בהבנייתם.

נוסף של מורכבות לקשר שבין מושג הבית למקום ספציפי (Bardhi and Askegaard, 2008; Putnam, 1990). הגרסה הקיצונית יותר תטען כי תופעות אלו עוקרות את העיגון המרחבי של הבית ומנתקות אותו מהקשרו הגיאוגרפי (Venkatesh, 2001; Morley, 2003).

לבסוף, לדיסלוקציה הזו של הבית עשוי להיות קשר לתופעת האלביתי הפרוידיאני (Avery, 2014). במצב של גבולות מעורערים מה שהודחק והוגלה אל מחוץ לאני\בית (וכן הלאום) כחלק מתהליך כינונו עשוי לשוב ולהתגלות, כפי שתיאר פרויד, בתור "האני שאינו אני". כך למשל מתאר באבא (Bhabha, 1994) את האלביתי כהתקה של הגבול בין הבית והעולם שנטשטש וטשטש עמו את ההבחנה בין הפרטי והציבורי כאשר התוצאה היא חוויה מפוצלת ודיסאוריינטטיבית של העצמי. כאשר גבולות הבית נעשים חדירים הוא מתקשה לתפקד בתור מעטפת שומרת של האגו והתוצאה היא מערכת יחסים מנוכרת עם הבית עצמו (Lewis and Cho, 2006).

1.2.2. הבית והסובייקט האינסטרומנטלים

סוגיה טכנולוגית נוספת היא הקשר בין האוטונומיה הביתית (ושל הסובייקט) לאוטומציה, קשר שמתווך דרך הפונקציונליות הרציונלית שמאפיינת את הבית הבורגני והאורבניזם המודרני. ב-"דיאלקטיקה של הנאורות" טוענים אדורנו והורקהיימר ([1944] 1993) כי הניסיון של האדם לכונן עצמו כסובייקט מובחן ועצמאי היה כרוך בניסיון להשתלט על הטבע דרך הכפפתו לאנליטיות ורציונלית, מה שמקס וובר מכנה "התבונה האינסטרומנטלית". אלא שהטבע, אומרים אדורנו והורקהיימר, כולל בתוכו גם את האדם שחווה אף הוא דיכוי מידיה של התבונה האינסטרומנטלית המצמצמת אותו לכדי חפץ ומבקשת למשטר אותו ולהכפיפו ליעילות תועלתנית. בדומה, השאיפה לחירות אינדיבידואלית של הבית הבורגני מבקשת להקנות לו אוטונומיה שמושגת בין היתר על ידי רציונליזציה ופונקציונליזציה טכנולוגית של המרחב הביתי שבתורן חותרות תחת השאיפה לחירות דומסטית והסובייקטיביות הספונטנית שהיא מאכלסת.

כנדון לעיל, תכנון רציונלי ופונקציונליות הם אחד ממאפייניו של הבית, כמו גם של כלל המרחב האנושי הבנוי, במאות האחרונות. הבית הבורגני כרוך באורבניזם המודרני ובמידה רבה נברא בצלמו, לפחות בכל האמור בערכים כמו הפרדה וחלוקה פונקציונליות. בציטוט מפורסם ביטא האדריכל לה קורבזיה את רוחה של האדריכלות המודרניסטית באמרו כי "בית הוא מכונת מגורים". מישל פוקו (Foucault, 2007 [1984]) רואה בקורבוזיה כדוגמא המהדהדת ביותר שהוא יכול לחשוב עליה למקרה בו פרויקטים אדריכליים בעלי כוונות טובות לא רק שכשלו במשימתם לאפשר לבני אדם חירות, אלא גם כשלו להבין כי לא ניתן להבטיח חירות באמצעים מכניסטים.

"מכונה" מתאפיינת בתכנון מכוון, תכליתיות קבועה, מבניות פונצקיונלית, סטנדרטיזציה ורפטטיביות, ערכים שקשה לקשור עם סמל "היד הפתוחה" של קורבזיה "הפתוחה לתת ופתוחה לקבל". מסיבה זו עמד אנרי לפבר (Lefebvre, 2007 [1960]) 'מבועת' לדבריו מול התגשמות חזון מכונות המגורים של העיר הגדולה. הוא תהה האם העיר של "יישות פונקציונליות שלובה אל תוך מציאות חיים אורגנית" תוכל לאפשר לבני האדם החיים בה להיות יותר מפונקציות בעצמם מכיוון ש"[למרות ש-] כל הדברים כאן נותקו זה מזה... כל בני האדם המופרדים הללו נמשלים על ידי היררכיה נוקשה" (Ibid, 153). לפבר חשש שהעיר תהיה מקום בו בני אדם מופרדים זה מזה ומתנהלים בתוך מבניות שאינה מאפשרת התחדשות וספונטניות מכיוון שהאלמנטים המבניים המתווכחים את הקשרים בין בני אדם, משפחות וקהילות "הופכים לחשובים יותר מה'יישויות' שמחוברות זו לזו" (ibid, p.151). גיאורג זימל (2004 [1903]) מקדים את לפבר באבחנות דומות המאפיינות את ה"טכניקה" התבונית ככזו הבוחנת הכל, ובכלל זה בני אדם, במונחים פונקציונליים. לדברי זימל העיר מבטיחה לפרט המהגר אליה את האפשרות להיות ייחודי דרך "מידה של חירות אישית מהסוג שאין דומה לו בנסיבות חברתיות אחרות" (שם, 32). אולם החירות הזו מתגלה במהרה ככזו המושגת לא על ידי העצמת רוח האדם כפי שקיוו ההומניזם והנאורות, אלא דווקא על ידי מחיקתו של הפרט ש"דוכא והפך לחסר ערך... גרגר אבק בארגון גדל ממדים של דברים ושל כוחות" (שם, 38). בעיר הגדולה כפי שרואה אותה זימל בראשית המאה ה-20 מתקיים מתח בין הבטחת החירות וההגשמה האישית של העיר לאדישות, ניכור ומרדף מואץ למימוש החירות המובטחת בעיר. שנים לאחר זימל אפיין לפבר את תוצאותיה של הבטחה זו לחירות בחיים אורבניים שהם:

> "הרי תשוקות, השתוללויות מתוסכלות, אפשרויות שלא מומשו. חיים מזהירים ממתינים ממש מעבר לפינה, והרחק, הרחק מכאן. הם ממתינים כמו שהעוגה ממתינה כאשר יש חמאה, חלב, קמח וסוכר. זוהי ממלכת החירות. זוהי ממלכה ריקה" (Lefebvre, 2007 [1960], p.154).

לפי זימל, הרצון להגשים את החירות שהבטיחה העיר מניע את תושביה לחפש הוכחות לה דרך חיפוש הכרה באופיים הייחודי והחד פעמי שכן "רק היותנו בלתי ניתנים להחלפה מעיד עלינו שאורח החיים שלנו אינו נכפה עלינו על ידי זולתנו" (זימל, 2004, 36). לפבר טוען בדומה כי במציאות של בנייני דירות ובלוקים בה כולם חיים בצורה זהה לזו של האחרים אנשים עושים כל שביכולתם כדי להיות שונים מהשאר וכך "גאווה", לדבריו, "מרעילה את החיים" (Lefebvre, 2007 [1960], p.153) ונותנת דחיפה נוספת לצורך, המקבל על פי רוב מימוש צרכני (להלן), לבטא את הייחודיות של עצמם ושל ביתם כהרחבה של עצמם. מאידך, גישה מרוככת יותר כלפי השלכותיה של התבונה האינסטרומנטלית על החיים העירוניים ניתן למצוא אצל מישל דה סרטו, הטוען כי גם אם העיר "מתוכנתת" מתוך כוונה מסוימת, בני אדם יכולים לעשות ועושים שימוש עצמאי יצירתי במערכת החוקים המושתתת על עולמם (דה סרטו, 2012 [1980]).

לבסוף, אדורנו, בדומה לקורבוזיה ולפבר, מתאר את מקומות המגורים הפונקציונליים של המודרנה כ"קופסאות מגורים המיוצרות על ידי מומחים בעבור בורים... חסרות כל יחס אל הדייר" (Adorno, 1999 [1951], p.38).

לפי אדורנו מערכת היחסים האינסטרומנטלית של האדם עם ביתו (ושל הבית או יצרניו עם האדם) משליכה על מערכת היחסים שלו עם עצמו וחותרת תחת הסובייקטיביות האינדיבידואליסטית הבורגנית. כך האדריכלות ששמה לעצמה מטרה לבודד את האדם מהעולם ולהעניק מקלט לאינדיבידואליזם שלו בודדה למעשה את האדם מעצמו וחתרה תחת ה"עצמי" הבורגני. אחת התגובות למצב זה היא הניסיון להפיג את הניכור של הבית דרך עיצוב וסגנון, מה שלדעתו של אדורנו משליך את האדם למלכודת צרכנית שמעמיקה את היחס האינסטרומנטלי שלו לסביבתו החומרית ומעמיקה את המצוקה שהצרכנות נועדה לפתור. לואיס וצ'ו (Lewis and Cho, 2006) טוענים, על רקע הניתוח של אדורנו, כי זוהי אחת הדינמיקות העומדות ביסוד תופעת האלביתי. המודעות לקיומם של מנגנונים טכנולוגיים (גם במובנה החומרי אך גם במובנה החברתי) אוטומטיים-מכניים חותרת תחת אשליית האוטונומיה של הפרט בתוך ביתו (הפיזי, פסיכולוגי או חברתי-לאומי) והופכת את הבית לאויב אלים של הסובייקט הבורגני.

1.2.3. משבר המשפחה והבית

הקשר הקרוב עד כדי חליפיות בין המשפחה והבית שנדון לעיל ניצב בפני מספר גורמים שעשויים לערער על הקשר או לפחות לכפות עליו שינויים מבניים. שינוי מבני מרכזי שכזה הוא דעיכתו של המודל המשפחתי הפטריארכלי הבורגני המבוסס על אב מפרנס ואם עקרת בית הנשואים כחוק (פוגל ביז'אוי, Mallet, 1999; 2004). מוסד המשפחה ידע עליות, מורדות ושינויים במאות האחרונות אך במשיכת מכחול רחבה וגסה ניתן להצביע על תהליך מתמשך של ערעור על המודל הפטריארכלי הבורגני כמסגרת נורמטיבית. תמורה זו מונעת מכוחם של תהליכים כמו התיעוש והעיור שהביאו לצמצום התפקידים של המשפחה ולהרחבת קשריה ותלותה בגורמים החיצוניים לה. כך למשל, עלייה במעמד האישה ובעצמאותה, דחיית גיל הנישואין, עלייה בשיעור הגירושים והלגיטימיות שלהם וירידה בשיעור הילודה מצמצמים את תפקידיה הפונקציונליים של המשפחה ומרחיבים את תפקידיהם של קשרים רגשיים ומסורת (אלבק, 1990). כוחם של הקשרים הרגשיים והמסורת בתור דבק משפחתי עשוי אף הוא להתרופף על רקע מגמות החילון והדמוקרטיה שהביאו להיחלשותם של מוסדות הפיקוח הדתיים והנורמות המוסריות, ובמקום זה תרמו להגדלת אושרו וחירותו של הפרט גם על חשבון מוסדות מסורתיים כמו המשפחה (שם). התוצאה של תהליכים אלו היא בין היתר עלייה בלגיטימיות של מודלים אלטרנטיביים לבתים ודיון ב"משפחה החדשה" ה-"פועלת בתנאים של רלטיביזם תרבותי המעודד צורות ארגון מגוונות. כתוצאה מכך מוגדרות מחדש סוגיות כגון מיניות, מגדר, אחריות, הורות, שותפות, מיקום ועוד" (גורביץ' וערב, 2012, עמ' 697). גם אם מודל הבית המסורתי עדיין שריר וקיים, עצם המודעות לקיומן של אלטרנטיבות מחוללת שינוי באורחותיו של הבית שכן היא מאפשרת לאנשים לדחות או לאמץ שונות אך בכל מקרה מכריחה אותם להתמודד עמה (Chapman, 2001).

שינויים בדפוסי היחסים הביתיים ובכלל בין גברים ונשים ועלייתן של אלטרנטיבות מובילים גם לערעור הזהות האישית שמערכת היחסים הזו אפשרה לכונן בתוך הבית. כאשר הזמנים משתנים ונשים מסרבות למלא את התפקיד המסורתי שהקצתה להן הפטריארכיה התוצאה היא ערעור הסובייקטיביות הגברית שנשענה על האישה והבית שנועדו ביחד להכיל אותו, חיפוש חדש ולא פעם מסובך אחר סובייקטיביות נשית שאינה מוגדרת דרך הגבר ומעבר של הבית המתווך בניהם מאובייקט סטטי לדבר מה דינמי ומשתנה וככזה לא תמיד יציב (Young, 2012 [1997]).

אולם כנגד מגמות אלו מעיר מורלי (Morley, 2000) כי מחוץ לתחומי התיאוריה הפמיניסטית התמונה האידיאלית של חיי בית ומשפחה נותרת כשיח רב עוצמה בחברה המערבית בה המודל המשפחתי הדו-הורי הטרוסקסואלי מוסיף להיות התצורה הדומיננטית הן כדימוי והן בפועל. עמידותו של מודל הבית הבורגני הפטריארכלי ברוחות השינוי ההיסטוריות מעלה את השאלה האם וכיצד מתנסח המודל המסורתי מחדש ומתעדכן אל תוך התנאים הסוציו-פוליטיים המשתנים. עוד לפני הניסיון לענות על שאלה כזו יש לציין כי בעצם הצבתה יש בכדי לחתור תחת מעמדו של הבית. עצם ההתמודדות עם קונפליקטים פנימיים ועם קיומן של אלטרנטיבות חיצוניות, עצם האפשרות הקרובה יותר מבעבר של אובדן הבית המסורתי, מסבה את תשומת הלב הפסיכו-תרבותית אל עבר מה שאבד - הבית כמקום בטוח (Chapman, 2001).

משבר היציבות והבטחון של מודל הבית המסורתי יכול להוביל כאמור לעיל לעלייה בפנייה לאלטרנטיבות של המשפחה החדשה. אפשרות אחרת היא זו של ריאקציה שלא מגיעה בהכרח רק מצדם של כוחות חברתיים שמרניים. מספר מחקרים אמפיריים, בעיקר מהזווית המגדרית ובמיוחד זו הנותנת דעתה לפוסט-פמיניזם, תמימי דעים בנוגע למגמה בת זמננו (העשור וחצי הראשונים של המאה ה-21) של חזרה אל הדומסטיות המתעצבת כנגד הפרויקט של הגל השני של הפמיניזם והיציאה הנשית מהבית (Parkins, 2009; Hunt, 2006; Avery, 2011). דג׳מני (Dejmanee, 2015), למשל, טוענת כי המרחב הפנימי בתרבות זמננו מתארגן תוך השענות על דימויים ותיקים ורומנטיים של הבית בשילוב דרישה ניאו-ליברלית אינדיבידואליסטית להסתמכות עצמית בתור הצורה היחידה של בטחון אישי. לפי דג׳מני, סדרות כמו ״סקס והעיר הגדולה״, ״בנות״ ו״מינדי״ מציגות ׳קרייריזם פוסט-פמיניסטי׳ במסגרתו מסתמנת נסיגה נשית מהצורך להוכיח את עצמן בשוק העבודה ומתן מקום גבוה יותר בסדר העדיפויות לאותנטיות ביתית וביטוי עצמי. דג׳מני מבקשת להסביר את הנסיגה הזו, בין היתר, בדיסוננס ההולך וגובר לדעתה בין התגמולים החומרים והאחרים שיש לשוק העבודה האמריקאי להציע בסוף העשור הראשון של המאה ה-21 לבין אתוס ׳לך בעקבות התשוקה שלך׳ עליו גדל דור ה-Y, הסבר שחלותו לא מוגבלת רק לנשים.

1.2.4. הבית בצל אירועים היסטוריים

העשור הראשון של המאה ה-21 זימן לחברה המערבית בכלל והאמריקאית בפרט כמה אירועים ותהליכים משבריים שמשפיעים בצורה דרמטית על הבית במופעו הלאומי. שינויים כלכליים, מתקפות טרור והתמודדות עם הגירה, למשל, מציבים בפני חברות שאלות כבדות משקל ביחס לבית הלאומי ובכך מחמירות את המתחים והשסעים הפנימיים שלו ואת תחושת האיום על הבית. אחת מתוצאותיהם של המשברים האלו היא עלייתה של ניאו-לאומיות שוביניסטית (במובן הרחב) המתבטאת בתופעות פוליטיות כמו עליית הימין האירופי, ה"ברקזיט" בבריטניה ובחירתו של טראמפ לנשיאות ארה"ב. ייתכן ואפשר להציע כי החזרה לדומסטיות שתוארה לעיל מקבילה בדרך כלשהי לחזרה ללאומיות וכי זו גם זו הן ריאקציה למשבר שהוקטור ההיסטורי שלו נע בכיוון של פירוק הבית.

המחקר האמפירי העדכני בנוגע לבית מציג תמונה שבהחלט יכולה לתמוך בהיפותזה הזו. כך למשל דג'מני (Dejmanee, 2015), שבחנה ייצוגי בית בתוכניות טלוויזיה העוסקות בנשים בעשור הראשון של המאה ה-21, רואה באיומים על ארצות הברית בדמות פיגועי 11/9, כשלונות המדינה בסיוע לנפגעי הוריקן קתרינה ב-2005 והמשבר הכלכלי של 2008 ככוחות העומדים מאחורי תהליך של חזרה לביתיות במסגרת נסיגה אל המרחב הפרטי בחיפוש מתגונן אחר ביטחון שאבד במרחב החברתי-לאומי. מעבר לאירועים ההיסטוריים הספציפיים דג'מני טוענת כי ה'תחייה הביתית' כלשונה קשורה באי היציבות הגוברת של גבולות מדינת הלאום בעידן הגלובליזציה[13]. בנוסף היא קושרת את הגלוריפיקציה של הבית כמבצרו של הפרט לעלייתן של אידיאולוגיות ניאו-ליברליות שמטילות על הפרט את האחריות לרווחתו. גם בלאנט ודאולינג (Blunt and Dowling, 2006) מתארות את העלייה בעיסוק של החברה האמריקאית ב-"homeland security" בעקבות מתקפת 9/11 כביטוי לחיפוש אחר הבית הבטוח והמוכר נוכח תחושת ה-"homeland insecurity" שרודפת אותה. בנוסף, הן מתארות את תרומתן של המתקפות לעלייה במתיחות גזעית ופוליטית בתוך ארה"ב שהעמיקה אף יותר את תחושת המשבר והבית המתפרק. הצעה אחרת היא זו של מרטין היפסקי (Hipsky, 2006), שניתח ייצוגי בית בסדרת הטלביזיה "הסופרנוס" והרומן "התיקונים" של ג'ונתן פראנזן, מזהה את אופני הבניית הבית בסדרה כמתעצבים אל מול משבר זהות הנובע בין היתר מאובדנה של תמונת המראה המובהקת של הקפיטליזם האמריקאי - הגוש הסובייטי. היפסקי מתאר ניסיונות לאשרר את המשפחה ה'הטרו-נורמטיבית' הלבנה כנסיגה נוסטלגית, פונדמנטליסטית ביסודה, אל הבינאריות הותיקה בין כלכלות, סדרים, מדינות וגזעים שגבולותיה משתבשים בימינו.

ג'ייקובסון (Jacobson, 2008) משווה את מה שמהווה לטענתה הדוגמא המובהקת והפופולארית ביותר של ספרות הדרכה ביתית נשית מהמאה ה-19, "The American Woman's Home; or, Principles of

[13] דג'מני מעירה אודות הסימבוליזם הגלום באירועי 9.11, בהם אחד מהאמצעים הבולטים של הקוסמופוליטיות, המטוס, הפך לנשק ששימש למתקפה על הלב הכלכלי והתרבותי של ניו-יורק.

Domestic Science" מ-1869 עם תוכנית הריאליטי "Extreme Makeover: Home Edition" ששודרה בארה"ב החל מ- 2003 ומציעה לראות את שניהם כתגובה למשבר היסטורי הנוגע לבית. ג'ייקובסון מציינת את האופי הפדגוגי המשותף לשני הטקסטים שתכליתם, לטענתה, היא לחנך את הקהל כיצד צריך להראות הבית האמריקאי והחלום האמריקאי בכלל. למרות המוטיב הנוצרי המשותף שמזהה ג'ייקובסון בשני הטקסטים, היא טוענת כי בעוד שהספר מקדם תושייה ויעילות כדרך לבניית בית מוצלח תוכנית הריאליטי שמה דגש על טכנולוגיה ושפע, מה שמצביע לדעתה על המידה בה התמסחר המרחב הביתי במהלך המאה ה-20. ג'ייקובסון מצביעה על עלייה בת זמננו בפופולאריות של תוכניות טלוויזיה העוסקות בשיפור הבית ותולה את התופעה בשילוב בין תפקידו התרבותי המסורתי של הבית עם צורך גובר בביטחון בתקופה של חוסר ודאות (כלכלי ופוליטי). הרצון ב'שיפור' הבית הוא לדבריה שיפור היכולת של הבית הקונקרטי לתת מענה למה שמושג הבית מבטיח אך מתקשה בימינו לקיים, ניסיון לאשרר מחדש את אפשריותו של החלום האמריקאי (בית גדוש מוצרי צריכה) בתקופה של משבר חומרי[14].

1.3. סיכום ושאלות מחקר

מהדיון עד כה עולה שורה של שאלות הנוגעות לבית כמושג וכן למצבו ההיסטורי הספציפי של הבית כאשר בראש ובראשונה עומדת שאלת המשבר של הבית, מידת עומקו, אופני הביטוי שלו והתגובות אליו.

בהקשר הממד הפיזי של הבית עולות שתי שאלות עיקריות הקשורות במידה רבה אחת בשנייה: שאלת גבולותיו של הבית ויכולתו לקיים את פונקציית ההפרדה המאפיינת אותו במאות השנים האחרונות ושאלת השינויים שמחוללת בו הטכנולוגיה הביתית בכלל וטכנולוגיות התקשורת בפרט. שאלות אלו נוגעות מצד אחד למערכת היחסים של האדם עם ביתו והפוטנציאל של הן הטכנולוגיה והן טשטושם של גבולות הבית לחתור תחת הסובייקטיביות הבורגנית המגולמת בבית. מצד אחר שאלות אלו מעלות את סוגיית מעמדו הפיזי של הבית, זאת על רקע טענות (כנדון לעיל) אודות הפשטה ו\או דיסלוקציה של המושג בית וביטול העיגון המרחבי הקבוע שלו.

בממד החברתי של הבית עולה בצורה בולטת סוגית האוטונומיה של הבית אל מול כוחות חיצוניים המעצבים אותו. שאלת הגבולות של הבית כוללת בתוכה את שאלת היחסים בין הפנים והחוץ הן של הבית והן של הפרט לעומת הסביבה החברתית. השאלה כאן היה המתח בין הסימון התרבותי של הבית כמרחב של אוטונומיה ועצמיות אל מול הגשמתם של ערכים אלו מכוחן של מערכות תרבותיות ולא בכוחה של בחירה אישית (Moore, 2007). השאלה המרכזית בהקשר זה היא מה באמת מידת האוטונומיה של הבית ומה מידת דריסת

[14] ג'ייקובסון מדברת על כך ששנת כתיבת המאמר, 2007, הייתה שנת שיא בעיקולי בתים בארה"ב, מבלי לדעת מה השנה שלאחר מכן עתידה להביא.

הרגל שיש לכוחות החברתיים בתוכו. סוגיה נוספת שעולה בהקשר הממד החברתי של הבית היא סוגית המשפחה והטלטלות שחווה מוסד זה בעשורים האחרונים, טלטלות שעשויות לזעזע את אחד מעמודי התווך המרכזיים עליהם נשען הבית. סוגיה שלישית בהקשר החברתי היא מערכת היחסים ההומולוגית בין הבית והמדינה והשאלה כיצד משפיעות רוחות פוסט-לאומיות גלובליות על הבית הפרטי.

במישור הפסיכולוגי של הבית עולות סוגיות הנוגעות ליכולתו של הבית להיות מקור של זהות, תחושת שייכות וביטחון. אחת הדרכים להבין את השאלות הללו נוגעת למתח התיאורטי (ואולי גם בשיח היומיום) בין התייחסות אל הבית כאתר ראשוני של מקור קדום או כמושא בלתי מושג של כמיהות עתידיות והשאלה האם התנועה הביתה היא תנועה של חזרה או של התקדמות. אחד המישורים בהם בא מתח זה לידי ביטוי הוא הנוסטלגיה שנוכחותה ואופני הביטוי שלה יכולים לשמש כאינדיקטור למצבו ההיסטורי של הבית. בנוסף, אחת התופעות הפסיכולוגיות החשובות בהקשרו של הבית היא האלביתי הפרוידיאני שעשוי אף הוא לשמש כאינדיקטור למצבו ההיסטורי של הפרט בתוך ביתו (בין אם הפיזי, החברתי-לאומי או הנפשי).

לבסוף, שאלות אלו מתנקזות אל שאלת מצבו ההיסטורי של הבית כמרכז אונטולוגי באופן שתיאר מרטין בובר הקושר את מושג הבית עם היכולת של האדם לכונן גאוגרפיה תודעתית יציבה של קיומו. כנדון לעיל, שורה של הוגים, בהם בובר, היידגר, אדורנו, באבא ואחרים, מצביעים על המאה ה-20 כתקופה של "אובדן הבית" הנובעת בדרך כזו או אחרת מהתנודתיות והאלסטיות הגבוהות של הגיאוגרפיה המנטלית (והפיזית) האנושית, תנודתיות ואלסטיות שאינן מאפשרות לטעת יתד יציב בקרקע המציאות, בניסוחו של בובר (1965). לתהליכי עומק אלו מצטרפים שורה של אירועים היסטוריים משבריים הפוקדים את המערב במפנה המאה ה-21.

1.4 מתודולוגיה וקורפוס מחקר

הניסיון להציע תשובה על שאלות המחקר יסתמך על ניתוח סמיוטי וניתוח שיח של ייצוגי בית בתרבות פופולארית בת זמננו. הבחירה בתרבות פופולארית נסמכת על הטענה כי תרבות פופולארית מאפשרת נגישות לתכנים תרבותיים וחברתיים רווחים. בהיותה תחום הפעילות התרבותי הגדול ביותר בימינו, זה המושקעים בו המשאבים הגדולים ביותר וזה המגיע לקהלים הגדולים ביותר, תרבות פופולארית מהווה "מיתולוגיה" מודרנית המקדדת לתוכה אופנים אידיאולוגים של הקניית משמעות למציאות (בארת, 1998 [1957]). התרבות הפופולארית מייצרת ומשקפת את המצאי הסמיוטי של הדמיון הקולקטיבי ואת הקוד הנרטיבי שדרכו משקפת תרבות את עצמה לעצמה (זנד, 2002). יתרה על כן, היקפי תפוצתה הגלובליים של התרבות הפופולארית הופכים אותה לסוכנת גלובליזציה ואת תכניה, סמליה, מבני הנרטיבים והקונפליקטים שלה למכנה משותף שחוצה מגזרים, מגדרים, מעמדות ותרבויות. ככזו תרבות פופולארית היא כיום המדיום השיחני הרחב ביותר בהיקפו, מה שהופך מסקנות לגביו לבעלות חלות נרחבת.

בנוסף, תרבות פופולארית קשורה לא רק ב"בדיון הדומיננטי" הקולקטיבי במינוחו של רנסייר (מצוטט אצל זנד, 2002) אלא גם בלא-מודע הקולקטיבי. לורה מאלווי (2006) טוענת כי תכנים פופולאריים פונה אל מבנים פסיכולוגיים המעוצבים על ידי מסגרות חברתיות ותרבותיות ועל כן -"ענייניו הצורניים המרכזיים משקפים את האובססיות הנפשיות של החברה שהפיקה אותן" (שם, עמ' 67). פרדריק ג'יימסון טוען כי יצירות תרבות בנות זמננו מקודדות בתוכן "our deepest fantasies about the nature of social life, both as we live it now, and as we feel in our bones it ought rather to be lived" (Jameson, 1979. p.147). לטענתו תרבות ההמונים היא בבחינת הדחקה של מאוויים וחרדות דרך הבניית נרטיבים דמיוניים העונים עליהם ויוצרים "אשליה אופטית" של הרמוניה חברתית המאשררת את ההגמוניה המאפיינת את אופני הייצוג של התרבות הפופולארית. תרבות פופולארית לא חייבת להיות הגמונית כפי שנוטה המסורת המרקסיסטית לראותה, ואין היא מנועה מלהיות חדשנית, רדיקלית וטרנסגרסיבית (Richardson, 2010; Shusterman, 1992). כך או כך היא יכולה להוות אתר שדרכו ניתן להתחקות אחר תצורות יסוד וכן סתירות ומתחי יסוד בתרבות בת זמננו. במקרה הספציפי של דימויי בית בתרבות פופולארית ישנם תקדימים בספרות שעיקרם הטענה כי האנלוגיה בין בית פרטי ובית לאומי הופכת את הראשון לאינדיקטור של השני וכי בייחוד מצבי משבר לאומיים עשויים להשתקף בייצוגיו התרבותיים של הבית (Smyth, 2006; Hunt, 2006; Jacobson, 2008).

הניתוח יתמקד לפיכך בשלושה טקסטים תרבותיים שונים, סרט, שיר וסדרת טלוויזיה, מהשנים 2000-2010. שלושת הטקסטים עוסקים בנושא הבית ומייצגים בדרך כזו או אחרת דימויים ונרטיבים הנוגעים לבית ולמשבר שלו. "האחרים" של אלחנדרו אמנבר משנת 2001 הוא סרט קולנוע מסוגת הבית הרדוף המציע בחינה של כניסתו האלביתית של הזר והעוין אל המרחב המוכר והקרוב. השיר "Coming Home" של הראפר Diddy או שון קומבס (2010) עוסק בבית כמטאפורה לעצמי ובשיבה הביתה לאחר התנתקות ממנו ומשבר אישי. תוכנית הריאליטי "האח הגדול" (1999 - היום) מציגה דימויים של "הבית המפוקח", מסיסות גבולותיו בעידן הדיגיטלי, הקונפליקטים שהוא מכנס בתוכו והפנאופטיקון המתקיים בו על רקע קשריה של סוגת הריאליטי עם האינטרנט ואובדן הפרטיות.

הטקסטים שנבחרו הם פופולאריים הן בהקשרי הפקתם (כלומר מיוצרים בלב תעשיית התרבות) והן בהקשרי התקבלותם וההצלחה המסחרית שלהם, מה שהופך אותם לכלי דגימה פוריים של תפיסות רווחות. חרף הפופולאריות שלהם, הדגימה הנקודתית של שלושה טקסטים לא מאפשרת להתייחס אליהם כמייצגים ישירות את האופן שבו הבית נתפס בימינו, אך הם כן יכולים לגלם שאלות יסוד הנוגעות לבית, תבניות של הבנה שלו ומודלים להתמודדות עם מצבו[15]. כך "האחרים" מציע נרטיב של התפכחות והכרה ביחס לאובדן הבית המסורתי

[15] אלתוסר מכנה את מבני העומק האלו בשם "פרובלמטיקה" ומתייחס אל טקסטים כאל סימפטום לקונפליקט יסוד מודחק של התרבות (אלתוסר, 2003 [1971]).

שקרס וקבר תחתיו את דייריו, נרטיב המסתיים בהיפוך תפיסתי ביחס לבית שמותיר אותו פתוח ובלתי מוכרע. השיר של קומבס מציע נרטיב אודיסאי של חיפוש הדרך חזרה אל הבית לאחר אובדנו והוא מעצב גישה נוסטלגית-רסטורטיבית המבקשת לשקם את מבניו המסורתיים של הבית. "האח הגדול" כמו משלים עם אובדן הבית ומציע נרטיב אבולוציוני של כינון מחודש של הבית במרחב הוירטואלי תוך ויתור על ערכי הפרטיות והאוטונומיה לטובת הבנה אחרת של החופש הביתי. הגיוון במדיומים מאפשר לבחון המשגות שונות של הבית השמות דגש על היבטים שונים שלו. בשיר של קומבס מתפקד הבית כמטאפורה לעצמי, ב-"האח הגדול" הוא חלק מרכזי בסיטואציה מבנית המתנה את הפעילות בו ("פורמט") ואילו בסרטו של אמנבר, במסורת סוגת הבית הרדוף, הבית ממלא למעשה תפקיד של דמות מרכזית בעלילה עמה מקיימות הדמויות האחרות מערכת יחסים מתוחה. הדיון בבית מהיבטיו השונים האלו יתרום לתלת-הממדיות של התמונה המתקבלת.

ניתוח הטקסטים יתבצע בשיטה של ניתוח שיח בעלת גוונים פסיכואנליטיים וניאו-מרקסיסטיים ברוח לימודי התרבות, ניתוח המכוון אל מבני העומק של הטקסטים ואל מסגרת הרקע האידיאולוגית ההיסטורית שמתוכה הם נובעים. כל אחד מהטקסטים ינותח מבחינת דימויי הבית המופיעים בהם והקשרם בתוך הטקסט ומחוצה לו (ניתוח אינטרטקסטואלי). בשלב שני ימוקמו מסקנות הניתוח בתוך המבנה התיאורטי של המישורים הפיזי, חברתי ופסיכולוגי, מה שיאפשר השוואה בין הטקסטים השונים ובסיס לדיון והשוואה בדבר המשבר של הבית והתגובות אליו. בחלקה האחרון של העבודה יערך דיון אינטגרטיבי בשלושת הטקסטים על בסיס שלושת ממדי הניתוח וסוגית המשבר הביתי ולאחריהם דיון מסכם בממצאים.

2. האחרים של אמנבר והבית האלביתי

"יהי רצון מלפניך ה'... שלא יעשו בתיהן קבריהן" (תלמוד ירושלמי, יומא, כ"ז ע"א)

"האחרים" של אלחנדרו אמנבר יצא לאקרנים בשנת 2001 זכה להצלחה מסחרית, ביקורות אוהדות, דירוגי גולשים גבוהים (7.6 ב-imdb, 83% ב-Rotten Tomatoes) ושורת פרסים בהם פרסי גויה. עלילת הסרט מתרחשת באחד מאיי התעלה הבריטיים מיד לאחר סוף מלחמת העולם השנייה. גרייס (ניקול קידמן) ושני ילדיה, אן וניקולס, חיים בבידוד באחוזה ויקטוריאנית-גותית גדולה שמלאה, כמיטב המסורת של סוגת הבית הרדוף, במסדרונות אפלים, מגדלים מבודדים, חדרים נעולים ואווירה מלאת מסתורין. גרייס וילדיה מצפים לשובו של בעלה\אביהם שיצא למלחמה שנה וחצי קודם לכן, אך לא נתקבלה ממנו כל ידיעה בחצי השנה שחלפה מאז תום הקרבות. רגישות קשה של הילדים לאור מכריחה את גרייס להאבק כל הזמן על מנת לשמור את הבית חשוך, מה שהופך את הבית בסרט לאפל במיוחד. בשל המחלה כבולים הן הילדים והן אימם אל הבית שאת גבולותיו הם לא יוצאים לכל אורך העלילה. גרייס מחנכת את ילדיה בחינוך ביתי והסרט מדגיש את אופיו הקתולי האדוק והחמור אל מול הספקנות המרדנית שמגלים כלפיו הילדים. ממד נוסף בסיר הלחץ שבו נמצאת גרייס (שבתמונת הפתיחה מתעוררת מתוך צרחות) הוא העלמותם הבלתי מוסברת של המשרתים שבוע לפני ראשית העלילה שנפתחת עם הגעתם של שלושה משרתים חדשים. הצופים, ובשלב מסוים גם גרייס, מקבלים סיבות לחשוד שלמשרתים יש מניעים נסתרים הקשורים בתקופה אחרת בה התגוררו בבית, שכן עם הופעתם מתחילה סדרת אירועים מסתוריים בבית הכוללים דיווחים של אן וניקולס על נוכחותם של "אחרים". בתחילה גרייס ממאנת להאמין לילדיה אך בשלב מסוים היא משתכנעת כי הבית אכן רדוף רוחות רפאים. לבסוף מובילה סדרת האירועים (כולל ביקור קצר וטרגי של רוח הרפאים של הבעל) את גרייס להכרה כי היא וילדיה הם למעשה רוחות הרפאים וכי היא הרגה אותם ואת עצמה ברגע של טירוף וייאוש כמה שבועות קודם לכן. המשרתים הם רוחות רפאים שחיו ומתו בבית בעבר ואילו "האחרים" הם למעשה משפחה חיה שביקשה לעבור לגור בבית ולבסוף גורשה על ידי גרייס וילדיה שמגיעים לכדי הכרה במצבם החדש.

"האחרים" משתייך מבחינת סוגה הן לסרטי הבית הרדוף[16] בהם הבית הוא לא רק רקע לעלילה אלא כוח מרכזי בה (Smyth and Croft, 2006) והן לגל סרטי ה-"טוויסט" ההוליוודיים מאמצע שנות ה-90 וראשית ה-2000[17], סרטים המתאפיינים בעלילה שבסופה מתהפכת על פיה ומכריחה את הצופה להבינה בצורה אחרת

[16] הוא למשל מתכתב כמעט ישירות עם "התמימים" (ג'ק קלייטון, 1961) שעוסק אף הוא באישה וילדים קטנים המתמודדים עם בית רדוף רוחות רפאים.

[17] סרטים כמו: "שבעה חטאים" (דיוויד פינצ'ר, 1995), "החשוד המיידי" (בריאן סינגר, 1995), "12 קופים" (טרי גיליאם, 1995), "מועדון קרב" (דיוויד פינצ'ר, 1996), "פחד ראשוני" (גרגורי הובליט, 1996), "המשחק" (דיוויד פינצ'ר, 1997), "מלכודת לפרקליט" (טיילור הקפורד, 1997), "החוש השישי" (מ.נייט שאמלאן, 1999), "ממנטו" (כריסטופר נולן, 2000), "נפלאות התבונה" (רון הווארד, 2001) וכן סרטו הקודם של אמנבר "פקח את עיניך" (1997) שזכה לעיבוד מחודש דובר אנגלית בשם "ונילה סקיי" (קמרון קרואו, 2001).

לגמרי. "האחרים" קרוב רעיונית גם לסרטי ה-"יציאה מהמערה האפלטונית" בזמנו כמו "מטריקס" (האחים ווישאובסקי, 1999) או "המופע של טרומן" (פיטר וייר, 1998). ל"האחרים" יש קרבה תמטית מיוחדת אל "החוש השישי" של מ.נייט שמאליאן (1999) שקדם לו בשנתיים ומשתמש גם בטוויסט מפתיע בסיום העלילה במסגרתו החיים מגלים כי הם למעשה מתים, מה שהופך את כל תמונת המציאות שלהם ושל הצופים על פיה. המפגש בין המרכיבים הנרטיביים של הבית הרדוף וסרטי הטוויסט או היציאה מהמערה מבטא נרטיב של אובדן הבית בתצורה מסוימת, מסורתית, וקריאה להבינו במונחים אחרים של השתכנות. הניתוח דן במוטיב האור בסרט המגיע מבחוץ כנגד החושך שבתוך הבית וקושר אותו להיפוך העלילתי שיוצא כנגד תפיסת מציאות דוגמטית. ההיפוך הזה נקשר בצירי עימות חברתיים בבית והיררכיות שנשברות ועם הופעתו של האלביתי הרודף את הבית.

2.1. בין מות הבית לבית הרפאים

2.1.1. מוטיב האור כסכנה וכשחרור

אחד מהאמצעים הפואטיים הבולטים של הסרט הוא השימוש בתאורה ובנושא האור כמטאפורה. כאמור, ילדיה של גרייס סובלים, לפחות כך היא סבורה וטוענת, מרגישות חריפה לאור יום שעלול להרוג אותם אם יחשפו אליו אפילו למשך כמה דקות. מהסיבה הזו גרייס מקפידה, ודורשת מהמשרתים, לשמור את כל הוילונות מוגפים בנוכחות הילדים ולנעול את חדרי הבית כדי לא לאפשר מעבר של אור בניהם ("This house is like a ship" מסבירה גרייס למשרתת "The light must be contained as if it were water"). כך האור הוא אחד ממחוללי האימה המרכזיים בסרט, יחד עם דלתות שנפתחות או וילונות שמוסטים "מעצמם"[18]. הערפל שאופף את הבית לאורך כל הסרט (ומתפוגג רק בסופו, עם גילוי האמת) מונע מגרייס להתרחק מהבית, למשל כאשר היא רוצה ללכת לעיירה לקרוא לכומר שיעזור להתמודד עם רוחות הרפאים. התוצאה היא בית מבודד לחלוטין שנמצא בחשכה תמידית המקשה על התנועה בו (גרייס מזהירה את המשרתים כי "most of the time you can hardly see your way" ושלפעמים לא ניתן להבחין בין רהיט לבין ילד מתחבא) ומצטרפת לסרבול של הצורך לפתוח ולנעול את הדלתות כל הזמן ולהקפיד על הגפת הוילונות.

העדר האור ממלא בסרט תפקיד חזותי-אווירתי יחד עם תפקיד סמלי כמטאפורה לידע ואמת. הגילוי של מצבם האמיתי של גרייס וילדיה עובר דרך החשיפה שלהם לאור ממנו ניסו להסתתר לאורך כל הסרט. גרייס משוכנעת עמוקות כי אור יום יהרוג את ילדיה אף כי אמונה זו מאותגרת פעם אחר פעם (למשל המשרתת ששואלת "If you never expose them to daylight, how do you know they're not cured?") עד שלבסוף

[18] אחד מרגעי האימה הגדולים ביותר בסרט הוא הרגע בו "האחרים" מעלימים את כל הוילונות בבית וגרייס והילדים מוצאים את עצמם נמלטים נואשות בחיפוש אחר מקום חשוך.

היא מופרכת ומתפוגגת סופית בסצנת הסיום בה עומדים הילדים אל מול חלון חשוף ואן אומרת ,Mommy״ look, it doesn't hurt anymore״. יחד עם הבנת מצבם כרוחות רפאים, האור שנכנס לחייהם של גרייס וילדיה מביא ידע נוסף כמו למשל ההכרה בכך שהבעל והאב אכן נהרג במלחמה וההבנה החדשה של מערכת היחסים שלהם עם המשרתים ועם הבית.

אולם האמת הגדולה ביותר שאור היום מביא עמו היא דווקא הספק. האמונה של גרייס בסכנה הגלומה באור היום מקבילה לאורך כל הסרט לאמונה הנוצרית שלה שמומשלת לחושך. נושא החינוך הקתולי חוזר לאורך הסרט ודרכו מתגלה גרייס כנוקשה ואדוקה הן כאם, הן כמחנכת, הן כמעסיקה והן כמאמינה המגיבה בזעם מטיפני על כל רמז לספק אמוני שמעלים ילדיה (שגם מקדימים להכיר בנוכחותם של ״האחרים״) או המשרתים (שיודעים כל הזמן את האמת ומנסים להביא את גרייס להכיר בה). הכניסה ההדרגתית והכפויה של האור לתוך הבית היא כניסת הספק לתוך תמונת העולם הדוגמתית של גרייס שהולכת וקורסת לאורך הסרט. כך למשל אחת הסצנות החינוכיות עוסקת בנושא גורלם של המתים ובה גרייס מסבירה לילדיה בפסקנות על אודות סוגי השאול (ספציפית, לימבו הילדים) הצפויים להם במידה ולא יהיו נוצרים טובים. בסוף הסרט, בסצנת ההתפכחות והחשיפה לאור, שואלים הילדים שאלות על מצבם ותשובתה של גרייס עליהן היא שהיא פשוט אינה יודעת, כולל הבעת ספק בכך שיש בכלל לימבו. באותה סצנה האור נכנס סופית לבית והערפל סביבו מתפוגג לראשונה. המסר המתעצב כך מתוך הסרט אינו בהכרח חילוני או אנטי-דתי אלא מסר יותר אגנוסטי או סקפטי שמוכן לקבל דברים החורגים ממה שידוע ומוכר לו (Davis, 2010). האור, אם כן, מסמל דווקא את חוסר הידיעה וההשלמה עם המצב של חוסר ידיעה אל מול החושך שמסמל דוגמטיות הנאחזת נואשות בתמונת עולם יציבה אך שקרית.

המנגנון העלילתי של הסיום הפואנטי תומך באמירה הפילוסופית הספקנית של ״הדברים אינם מה שהם נראים״. מתחילתו של הסרט חובר המבע הקולנועי לנרטיב כדי ליצור ספק לגבי המציאות המוצגת בו. המיזנסצנות המסודרות והסימטריות שמאפיינות את תחילת הסרט מתחלפות בדחיסות וחוסר האוריינטציה יחד עם התפתחות הספק העלילתי. לאורך כל הסיפור הדמויות חלוקות ביניהן על ההבנה של המציאות, כמו למשל הקונפליקט בין גרייס וילדיה ובין שני הילדים בשאלות האם דברים בבית התרחשו או לא (ibid). כל כך הרבה ספקות ופערים נפערים בפרדיגמה של גרייס והצופה כאחד לאורך העלילה עד שבסוף הסרט אין לה ברירה אלא לקרוס. כל החשדות השונים שהועלו בסרט למעשה אכן מתקיימים: הבית אכן רדוף רוחות רפאים, המשרתים אכן זוממים משהו וגרייס אכן עלולה לפגוע (ולמעשה כבר פגעה) בילדיה. הקבעות היתר הזו של המציאות מראה כיצד דברים שלכאורה סותרים זה את זה יכולה להתיישב אם רק מחליפים את ההיגיון והנחות היסוד המארגנות אותם זה ביחס לזה. לאחר שנמשך הכסא מתחת לתפיסת עולמה של גרייס סוף הסרט מציע את ראשיתה של התבהרות וגיבושה של תמונת מציאות חדשה. אולם, לפחות בנקודת סיום העלילה, הפרדיגמה

החליפית איננה אמת אחרת התופסת את מקומו של השקר הקודם, אלא המרה של ודאות דוגמטית כוזבת בסקפטיות ענווה ועמדת מוצא של "אינני יודעת" ביחס לשאלות טיבה של המציאות, מעין לימבו שבין הפרדיגמות.

2.1.2. בין חיים ומוות: היפוך עלילתי וספקנות כהארה

הדמויות של גרייס וילדיה בסרט מתות, אלא שהן עדיין לא יודעות את זה. סיבת המוות הטכנית של גרייס וילדיה היא רצח בחניקה והתאבדות בירייה בעת התקף שגעון של האם (שאותו מתארים הילדים כמה פעמים כ-"she/mommy went mad"). סיבות המוות העלילתיות של גרייס וילדיה כוללת את העדרותו של הבעל והאב, החשש לגורלו ובדידותה של גרייס, מחלתם של הילדים והמגבלות שהיא גוררת, הבידוד הפיזי והחברתי של הבית וקשיי הניהול שלו, עזיבתם של המשרתים ואף המלחמה והכיבוש הנאצי של האי שמוזכר פעמיים בסרט. דרך אחרת לתאר את סיבת המוות של גרייס וילדיה היא כמקרה של מה שדורקהיים (2002 [1897]) מכנה 'התאבדות אנומית' הנובעת מאובדן המסגרת הנורמטיבית שמקנה למציאות סדר ומשמעות. כל אלו חוברים יחדיו ומייצרים את הנסיבות בהן גרייס "משתגעת" והורגת בייאושה את ילדיה ואת עצמה.

מקורות הייאוש של גרייס מגולמים במצבו של הבית בסרט: מבודד ואטום מסביבתו ומחולק ומופרד בתוך עצמו. ערכי הבית הבורגני המופרד ויחסו אל המרחב הם הגורם להפיכתו למפחיד ואלביתי כאשר ההרחקה של העולם החיצוני מובילה לקריסת העולם הפנימי לתוך עצמו. במובן זה הבית של גרייס היה רדוף עוד בטרם הפכו היא וילדיה לרוחות רפאים. הבית היה רדוף עוד בחייהם מכוח העדרו של האב, מצבם הרפואי של הילדים והכיבוש הנאצי שהובילו לייאוש אנומי העומד בניגוד ל'ברכה הביתית' שהבטיח הבית הבורגני. במובן מסוים, אחוזת הבית הגדולה של גרייס וילדיה בודדה אותם מהחיים בחוץ, סגרה אותם מהעולם עד כדי כך שהיא הרגה אותם מבלי שכלל יהיו מודעים לכך. גרייס חנקה את ילדיה רק לאחר שהבית חנק אותה.

גם גיבור "אמריקן ביוטי" (סם מנדס, 1999) מאפיין את עצמו בפתח הסרט כ"מת" שעדיין לא מודע לכך. בדומה לגרייס, גם סיבת המוות של לסטר ברנהם היא ייאוש שבמקרה שלו נובע מהשיממון הקיומי (והמיני) של הבורגנות הפרברית, חיי 'החלום האמריקאי' שהפכו לקבר המרקיב מבפנים בשעה שהוא מנסה לשמר חזות מזויפת של הצלחה כלפי חוץ. כמו גרייס, גם לסטר עובר תהליך התפכחות אלא שבשונה ממנה זהו תהליך מלא חדווה של גילוי הארעיות והמסיסות של הכבלים שדיכאו את הליבידו שלו (כמו בשבירת הטאבו האוסר על המשיכה שלו לנערה מתבגרת או התנהגות ביריונית כלפי המעסיק שלו) והיכולת פשוט לחדול מלציית להם ולהפסיק את הצביעות והעמדת הפנים ששלטו בחייו. ברגעי הסיום של "אמריקן ביוטי" מגיע לסטר לשיאה של "ההארה" שלו ולשחרור מכל מעגל הסבל ורוחות הרפאים שרדפו אותו. אלא שהקימה לתחייה ממותו המטאפורי מושלמת בדיוק ברגע שבו הוא נורה בראשו ופוגש במותו הממשי (שאודותיו הוא משיח לצופה

בלשון עבר). מותו של לסטר ברגע שבו הוא חווה אושר הוא אמנם לכאורה טראגי, אך למעשה הוא שיאו הבודהיסטי של תהליך השחרור. בדומה, גם רגע ההכרה במוות של גרייס וילדיה הוא רגע של שחרור בו מתברר כי המגבלות הן מדומיינות (כמו למשל האיסור על חשיפת הילדים לאור), הפחדים מכוונים למקומות הלא נכונים ועל כן הם כוזבים והמציאות בכללותה לא מתנהלת כפי שהם חשבו. אפשר לומר כי מי שמתו הן ב-"האחרים" והן ב-"אמריקן ביוטי" הם הסובייקטים "המתים" הבורגניים, המוגבלים, הנשלטים, המנוכרים והנרדפים ועל כן המעבר ל'חיים שאחרי' הוא בבחינת שחרור.

בהקשר הזה כדאי לציין חריגה של "האחרים" מהנטייה של סרטי רוחות רפאים להסביר את קיומן והמשך נוכחותן ב-"עסק בלתי גמור"[19] (Davis, 2010). בשונה ממוסכמות הז'אנר, ההתרה העלילתית ב-"האחרים" לא מובילה להתרה של גרייס וילדיה ממצב של רוחות רפאים מתות המאכלסות את עולם החיים. לשון אחר, רוח רפאים אינה מוצגת בסרט כמצב ביניים זמני שיסתיים דרך פתרון בעיה עומדת כלשהי. תחת זאת מצבם של גרייס ומשפחתה מוצג לכאורה כתמידי (ואולי בלתי פתור באופן תמידי). במצב זה, מבינה גרייס לבסוף, רב הנסתר על הנגלה והיא מקבלת על עצמה "חיים" במצב של אי-ידיעה. עם זאת יש דבר אחד עליו היא מצהירה ידיעה ודאית: "This house is ours" (והיא אף מבקשת מילדיה לחזור עמה על כך כמה וכמה פעמים על מנת לגרש את המשפחה החיה מהבית) (ibid). גרייס מבקשת לשמר את חזקתה על הבית מול החשש כי ל'אחרים' יש תביעות חזקה משלהם או מזימה זדונית לדחוק אותה החוצה. אך קשרי הקניין, כמו הקשרים אל הבית בכללותו, הם חרב פיפיות שכן בסרט באותה מידה שהבית הוא קניינה של גרייס, גרייס היא קניינו של הבית, כבולה ומשועבדת אליו. הצורך של גרייס לעבוד ולשמר, לשמור ולהגן על ביתה, המחויבות שלה לילדיה, נאמנותה לבעלה, רגשותיה ומצפונה הנוצריים חברו יחד כדי לרתק אותה לבית, לכלוא אותה בתוכו. הבית קבר אותה חיים עד שבשלב מסוים היא מתה מבלי בכלל להיות מודעת לכך.

אם הבית הוא ש"הרג" את גרייס וילדיה (כמו גם את לסטר ברנהם) בכך שקבר אותם בחיים, המוות הממשי אינו שחרור ממנו אלא היפוך הקשר איתו. הגילוי כי הם מתים מעביר את גרייס וילדיה ממצב של נרדפים לרודפים, ממאוימים למאיימים שמבקשים להרחיק את הזרים מהבית. הבית, לפיכך, חוזר להיות מקום שעליו יש לגונן מפני סכנות מהחוץ לאחר שהפך בסרט למקום מזרה אימים בפני עצמו. לשון אחר, הבית מפסיק להיות רדוף (ואלביתי) כאשר מתגלה שמי שרודף אותו למעשה הוא אתה בעצמך, רוח רפאים של עצמך לאחר שמתת מבלי לדעת את זה. רגע הגילוי, הכניסה של האור, הוא רגע השחרור וה"שיבה לחיים" והוא למעשה אלביתי פרוידיאני מהופך בו המודחק שב ומתגלה אך בכך מעורר הקלה ולא בעתה. ה-"עסק הבלתי גמור" של גרייס וילדיה היה מצד אחד ההכרה במותם אך גם חידוש הקשר שלהם עם הבית שהופך בסוף הסרט לקבוע באמת.

[19] כך למשל ב"החוש השישי" שם צריך מלקולם קראו לתקן משהו מקולקל שהותיר בחיים שמאחוריו מתוך כך להשלים עם מותו שלו על מנת שיוכל "לעבור הלאה".

2.1.3. צירי עימות חברתיים בבית

השבירה והצורך בניסוח מחדש של מערכת היחסים עם הבית בסרט כורך עמו שינויים דומים במערכות היחסים המגדריות, דוריות ומעמדיות בתוכו.

בהעדר האב משמשת גרייס כמגינה של הבית הן מפני האור והן מפני האחרים, משימה שלשמה היא מצטיידת ברובה-ציד גדול (בו היא לא יורה כלל). גם האב בצאתו למלחמה מגן על הבית באופן רחב יותר וכך גם הוא וגם גרייס מוסרים את חייהם על מנת להגן על הבית אך בסופו של דבר נכשלים. באחד מהדיאלוגים הספורים עם רוח הרפאים של בעלה מוכיחה אותו גרייס על כך שנטש אותה ויצא למלחמה "That had nothing to do with us". גרייס אומרת כי אהבתה אליו הייתה סיבה מספקת בעבורה לחיות "in this darkness, in this prison" של חייהם באחוזה עם מחלתם של הילדים ומאשימה אותו כי המלחמה הייתה רק התירוץ לרצונו לעזוב אותה. ההעדרות הגברית, שמודגשת בסרט דרך חזרתו הנוכחת-נעדרת ("I don't think he even knows where he is" אומרת עליו המשרתת גב' מילס) ועזיבתו בשנית וסופית של האב, הופכת את הנשיות לנוכחות מודגשת, עד אימה, נוכחות בדמות קשר כובל וחסר מפלט אל הבית, הילדים והצפייה הבודדה והנואשת לשובו של הבעל. בבידודה ובדידותה של גרייס הלך הבית וסגר עליה עד לקריסה הסופית וקבורתה חיים תחתיו. כאשר גרייס משחזרת, ברגעי ההתפכחות בסוף הסרט, את הרצח היא מספרת כי בבוקר המחרת גילתה להפתעתה שהילדים עדיין חיים ועל כן: "I thought the lord in his great mercy was giving me another chance, telling me: don't give up. Be strong. Be a good mother. For them".

המחשבה המוטעית שאלוהים חנן לה הזדמנות שנייה מקבילה למחשבה המוטעית שבעלה אכן שב מהמלחמה. הציווי להיות חזקה ולהיות אם טובה שמייחסת גרייס לאלוהים הוא הציווי שחל עליה מתוקף מערכת היחסים עם בעלה. אך גם האל וגם האב מכזיבים את גרייס, נוטשים אותה ומותירים אותה כלואה באפלה עם תקווה מתמעטת וייאוש מאמיר עד שלבסוף תאלץ להתפכח לא לפני שתקרוס כליל.

ציר עימות נוסף בסרט הוא הציר הדורי והדרדרות מערכת היחסים של גרייס וילדיה במקביל להתדרדרות מערכת יחסיה עם הבית והמציאות בכלל. אן, הבכורה, היא הראשונה להכיר בנוכחותם של "האחרים" ואף להתיידד עם ילדם, מה שגורר סדרת עימותים בין גרייס המאשימה אותה בשקרים לבינה החשה כי היא מושתקת ונענשת על אמירת האמת. בהמשך העלילה חל היפוך כאשר אן הופכת להיות המדיום שמתקשר עם עולם החיים ומאפשר לגרייס להבין את מצבם לאשורו. שינוי זה מסמן גם היפוך תפקידים בין האם והבת, כאשר הראשונה מוצאת עצמה תלויה בשנייה. באחת מסצנות האימה של הסרט רואה גרייס אישה זקנה בפניה של ביתה. הזקנה היא למעשה 'בעלת אוב' שהזמינו דיירי הבית החיים על מנת לתקשר עם רוחות הרפאים שאכן מצליחה לקשור קשר עם אן ולהתגלות לפניה ובפניה. הסצנה האלביתית הזו יכולה לסמל את היפוך התפקידים

וההיררכיה בין השתיים. העובדה שאן משכילה לראות ולהכיר בדברים שגרייס לא מוכנה או לא מסוגלת לתפוס ולקבל הופכת את הפער הדורי לפער של ידיעה שמוביל להתנגשות.

ניקולס, הבן הצעיר, הוא הקול האמביוולנטי של הסרט. בין אחותו שמספרת לו כל הזמן על רוחות רפאים (גם על מנת להקניטו, מה שמעורר עליה את חמתה של גרייס) לאימו ששוללת את קיומן מכל וכל, הוא אינו יודע למי להאמין, מה ששם אותו במצוקה והופך אותו למוקד של פחד. ניקולס גם מתעמת עם אן לכל אורך הסרט כאשר זו מדברת על האירוע בו "mommy went mad" והוא מתאמץ להכחיש אותו, מה שמציב אותו שוב בין ההכרה המפוכחת של אחותו וההכחשה המוחלטת של אמו. בשיעורי האמונה של הילדים אן היא "הבן הרשע" המרדן והמתריס ואילו ניקולס הוא "הבן התם" המבולבל שאינו מצליח להבהיר לעצמו את מה שמנסים ללמדו. מהסיבה הזו ניקולס הוא זה שמעלה בפני גרייס את השאלות הנוקבות יותר, כמו הניסיון להבין מדוע יצא אביו למלחמה למרות ש-"Nobody's done anything bad to us". גרייס עונה לו כי אביו עשה זאת משום אומץ ליבו וחוסר נכונותו לציית לגרמנים אך לאחר מכן מטיחה בעצמה את השאלה הזו כהאשמה כועסת כנגד בעלה.

הילדים בסרט מהווים לפיכך את הכוח המניע של גילוי האמת ושבירת תמונת העולם הקודמת. בהקשר היסטורי הם מייצגים את ראשית הדור הספקן והמפוכח שלאחר מלחמת העולם השנייה, דור חילוני שפונה הרחק מהדתיות של הוריו ושפתוח הרבה יותר לקבל את נוכחותם של אחרים. בסצנה אחת שמחזיקה מרובה מבחינת יחסיה של גרייס עם ילדיה הם שואלים מה קורה לאנשים שמתים במלחמה, ובכך מרמזים לאביהם. גרייס, מבוהלת מהשאלה, משיבה שזה תלוי אם הם היו בצד של הטובים או הרעים ושאביהם לדוגמה השתייך לטובים. כאשר הם שואלים איך ניתן לדעת מי טוב ומי רע גרייס מאבדת את סבלנותה ומזגה. אך הקושי להבין מיהם הטובים ומיהם הרעים ומשחק החליפין בין השניים הוא אחד הנושאים המרכזיים של הסרט. בסצנה מוקדמת יותר גרייס מלמדת את ילדיה את סיפורם של יוסטוס ופסטור שמסרו את נפשם על קידוש שמו של ישו. כאשר הילדים מביעים הסתייגות משיקול הדעת של יוסטוס ופסטור ואומרים שהיו מעדיפים להתכחש כלפי חוץ לישו על מנת להציל את חייהם גרייס מתמלאת חימה ותוכחה מאיימת על המחירים שיש לבחירה כזו בעולם הבא. גרייס נאבקת לשמר את ההבחנה היציבה בין הטוב והרע אך הילדים הם הכוח המניע את התהליך הספקני שבסופו של דבר מפרק את סדרם הברור של הדברים. בתחילת הסרט הילדים מטילים ספק באמונה ולאחר מכן בהצדקה למלחמה. גרייס, שמתחילה באמונה איתנה בשתי החזיתות, מאבדת ראשית את האמונה במלחמה ובצדקת דרכו של בעלה ולבסוף את האמונה הדתית.

ציר נוסף של קונפליקט בסרט הוא הציר המעמדי בין גרייס והמשרתים ובעיקר הדומיננטית שבהם, גב' מילס. מהרגע הראשון גרייס נוהגת באדנות נוקשה וחשדנות כלפי המשרתים שמצדם מעוניינים מצדם להביא את גרייס וילדיה לכדי הכרה במצבם החדש על מנת שיוכלו כולם לחיות ביחד, מה שמסביר בדיעבד את ההתנהגות

המחשידה והזממנית שלהם. הניסיון של המשרתים לעורר בגרייס מודעות למצבה מעורר את כעסה ומוביל להאשמות בכך שהם הגורמים לאירועים המוזרים בבית (בנקודת השיא היא אף מאיימת עליהם ברובה ומצווה עליהם להסתלק מביתה תוך האשמתם בקנוניה להפחיד אותה ואת ילדיה על מנת להשתלט על הבית). מאידך, לאורך הסרט ניכרת התקרבות הדרגתית בין גרייס וגב׳ מילס שמפזרת כל הזמן רמזים שבדיעבד מובנים ככאלו המכוונים את גרייס לקראת הכרה באמת. בסצנת הסיום מופיעה גב׳ מילס על מנת לבאר בעבור גרייס את תמונת המציאות החדשה. בסוף דבריה היא מיטיבה את סינרה ושואלת את גרייס האם להכין ״לנו״ תה. בסיומת הזו יש היפוך של יחסי הידע וספק שינוי ביחסי המעמדות בבית מהרגע שהמציאות הקודמת קרסה ועמה ההיררכיות שהרכיבו אותה.

כפי ששמו מרמז, אחת התמות המרכזיות בסרט היא אחרות ומהמפגש עמה. יחסי האחרות המרכזיים בסרט הם בין החיים והמתים והם מקבילים לאחרות המגדרית, הדורית והמעמדית ואפילו האחרות שמייצגים הנאצים. מנקודת מבטה של גרייס כל האחרים יכולים להקביל ל״זר״ שמתאר אלפרד שוץ (Schutz, 1944) שנכנס מבחוץ לחברה ומאחר ואינו חולק את הנחות היסוד המובנות מאליהן מסוגל לאתגר את מערכות וסכמות ההתייחסות של החברה, ה״חשיבה כרגיל״ במינוחו של שוץ, ולהנכיח את המובלע. במובן הזה האור עצמו בסרט הוא בבחינת ״זר״ ספקן שככזה מייצג סכנה, אך מתפקד גם בתור ארכיטיפ ״המבשר״ המודיע על שינוי קרב מאחר ומה שהיה לא יוכל להמשיך להיות. כניסת האור אל הבית מביאה עמה הבנה כי האב, השמימי או הארצי, מת וכי העדרותו היא מצב קבוע, לא זמני. האור מפיג את הזרות והחשד עם המשרתים מאחר והוא חושף מכנה ואינטרס משותף עימם ומבטל את ההיררכיה. האור מאחד מחדש את האם והילדים בכך שצמצם את פערי התפיסה וההבנה ביניהם. כניסת האור משנה את מבנה המציאות בתוך הבית ועמו את מבנה ההיררכיות המתקיימות בו כך שנוצר כעין ״קומיוניטס״ במינוחו של טרנר (2004 [1966]), מצב של קירבה ושותפות גורל חסרת היררכיה הנוצר במצבים לימינליים. כך, היפוך התפקידים בין המתים והחיים, הרודפים והנרדפים בסרט מאפשר לצופה ולגרייס תמונת מציאות מורכבת יותר המכילה את שני הצדדים ומבטלת את ההבדלים ביניהם, מה שיכול להסביר את מערכת המפויסת שנוצרת בסוף בין כל הניצים בסרט, כפי שהוא מגולמת במערכת היחסים בין המתים והחיים כפי שמסכמת אותה גב׳ מילס: ״The intruders are leaving, but others will come. Now, sometimes we'll sense them and other times we won't. But that's the way it has always been״.

2.1.4. האלביתי

האלביתיות הפרוידיאנית באה לידי ביטוי ב-״האחרים״ בשני אופנים המתקשרים לשני מצבי אימה בסרט. המופע וסוג האימה הראשון של האלביתי הוא זה הקלאסי של נוכחות זרה בתוך המרחב המוכר, הכוחות

הסמויים המאיימים על מרחבה של העצמיות והתחושה מזרת האימים כי הדברים אינם כפי שהם נראים. הממד השני כרוך אף הוא בתחושה כי הדברים אינם מה שהם נדמים והוא נוגע לתפנית המפתיעה בסוף הסרט שהופכת את תמונת המציאות על פיה. כמו בתיאור האלביתי של פרויד, גם כאן החוויה כרוכה בהדחקה ובשובו של תוכן שהנפש אינה מסכינה להכיר בקיומו. התוכן המרכזי שמודחק (ובשלב מסוים מוכחש) על ידי גרייס וילדיה הוא עובדת היותם מתים והאופן שבו מצאו את מותם. כאשר גרייס וילדיה צועקים שוב ושוב ״we're not dead!״ הם מסרבים להכיר במצבם אך יש בכך גם סירוב נוסף להכיר במפלצתיות שהתגלתה באם. אן, הבת הבכורה, היא הראשונה להכיר לא רק בנוכחותם של ״האחרים״ אלא גם להתייחס אל המקרה בו אמא ״השתגעה״, בעוד שפחדיו של ניקולס אינם מאפשרים לו בהתחלה להכיר בידיעות אלו ולכן נוצר קונפליקט בין השניים. כך יוצר הסרט הקבלה בין רוחות הרפאים המאיימות לבין גרייס ההולכת ומתפתחת לאורך הסרט לכדי הכרה, של גרייס, הילדים והצופה, כי היסוד המסוכן והמאיים בבית הוא היא עצמה.

ההקשר ההיסטורי והגיאוגרפי של הסיפור מציע דרך נוספת להבין את האלביתיות בסרט. האי ג׳רזי בו מתרחשת העלילה הוא חלק מאיי התעלה הבריטית שנכבשו על ידי גרמניה בראשית המלחמה ונותרו כבושים כמעט עד לסופה, מה שהופך אותם לשטח דובר האנגלית היחידי שנכבש על ידי הנאצים. פעמיים בסרט גרייס מתגאה בכך שבמשך כל חמש שנות הכיבוש לא הניחה לכף רגלו של נאצי אחד לדרוך בביתה, והיא גם מסבירה לילדיה שאביהם יצא למלחמה מכיוון שהוא אמיץ מאוד ולא מוכן לציית לגרמנים. גבולות הבית הפרטי והלאומי גם יחד עומדים איתן אל מול האיום החיצוני אך זה לא עצר את הרוע והסכנה מלנבוע מבפנים. גרייס וילדיה הם למעשה קורבנות של הנאצים מבלי שאלו ידרכו בתוך הבית או על אדמת האי הבריטי. משהו מהרוע, האפלה המפלצתית שהתפרצה מתוך אירופה הנאורה הצליח להגיע אליה ולפגוע בה מבפנים. משהו מהרוע, למשל, גרם לה להרוג את ילדיה במו ידיה. משהו מהרוע גם גרם לה לאבד את האמונה, התקווה, המשמעות בחייה, תמונת עולם יציבה, זהות ברורה עד שלבסוף מתגלה כי ״היא״ מתה וכעת כל מה שנותר זה רוח הרפאים של עצמה. בין אם אנחנו מדברים על גרייס או על אנגליה (ואולי אפילו על ארה״ב) הנצחון במלחמה היה כרוך במחיר כבד שנבע לא רק מהמפגש החיצוני עם האויב אלא מהמפגש עם המפלצת שהייתה קבורה ומוכחשת מבפנים.

״שאטר איילנד״ של מרטין סקורסזה (2010) שמגיע 9 שנים אחרי ״האחרים״ חולק איתו כמה מאפיינים כמו סיומת טוויסט שהופכת את המציאות על ראשה, סיטואציה של כליאה, אווירה אפלולית ומתעתעת וכן שני מאפיינים שהם מעניינים במיוחד לצרכנו: המפגש בין רקע של מלחמת העולם השנייה (ובשאטר איילנד גם השואה) לבין אם שהורגת את ילדיה. הסיום של ״שאטר איילנד״ רומז כי הגיבור הראשי, בשונה מגרייס, מתעקש להאחז באשליה והוא מוכן לעבור לובוטומיה רק על מנת שיוכל להמשיך ולהתכחש אל העובדה שאשתו רצחה את ילדיהם והוא בתגובה רצח אותה. הסרט מסתיים בתהייה הפילוסופית ״Which would be

worse - to live as a monster, or to die as a good man?" הדילמה האלביתית שמעלים שני הסרטים היא, לפיכך, בין הכרה בטבע המפלצתי של האדם לבין דיסוציאציה מהמציאות. אצל גרייס, בשונה מגיבור 'שאטר איילנד', ההדחקה לא מחזיקה לאורך זמן אך קריסתה מבטאת שחרור, גם אם טראגי. בסצנת הסיום וההתפכחות של גרייס היא מכירה לראשונה בכך שבעלה מת במלחמה ומיד לאחר מכן מכירה בכך שעולמה עתה מלא ספקות והיא אינה חכמה יותר מילדיה. רגע ההכרה וההשלמה עם העדרותם של האב הארצי והשמימי הוא הרגע בסרט בו נכנס האור לבית, הקונפליקטים בין האם והילדים ובין האם והמשרתים נפתרים, המסתורין מתפוגג ועמו גם הערפל, ה"פולשים" עוזבים את הבית, האלביתיות נעלמת והכל בא על מקומו בשלום, גם אם זהו שלום יחסי ושברירי.

2.1.5. בית כמסגרת תודעתית

לסיכום הניתוח של ה-"האחרים" אציע כי בבסיס הסרט פועלת מטאפורת יסוד שמפרשת את הבית בתור תמונת עולם יציבה. היכולת לגבש ולהחזיק בתפיסה לכידה ועקבית של המציאות, אני טוען בשם אמנבר, היא מאפיין או תנאי של ערכי הבטחון והשייכות המאפיינים את הבית. הזרות האלביתית של הסרט מתפתחת דרך סצנות אימה המבוססות על דיסוננס בתוך מערכת האמונה של גרייס המתמודדת עם דברים שאין ביכולתה להסביר או לקבל. ככל שמתגברות הסתירות והסדקים בתפיסת העולם של גרייס גוברים הזרות והניכור שלה כלפי הבית שהולך ונעשה מאיים. בסופו של דבר, הדרך היחידה לשוב אל הבית ולחדש את הקשר עמו עוברת דרך קריסת הפרדיגמה הישנה והחלפתה באחרת.

כותרות הפתיחה של הסרט מלוות באיורים מתוך ספר ילדים מוארים בנר וקול נשי, אולי של גרייס, השואל מתוך מסך חשוך: "Now, children, are you sitting comfortably? Then I'll begin". הפתיחה זו יכולה להיות חלק מהעלילה אך גם לשמש כסיפור מסגרת המבקש מהצופה לקבל על עצמו תפקיד של ילד המאזין לאגדה או משל. הקול הנשי מציע עיבוד לילדים של סיפור הבריאה המקראי הגורס כי מאחר ודבר לא התקיים בראשית מלבד אלוהים, רק הוא יכול היה לברוא את כל מה שקיים. ההוכחה המעגלית הזו מרמזת לטיב האמונה של גרייס המוכיחה את עצמה מתוך הנחותיה שלה, הנחות שמאותגרות ונשחקות במהלך הסרט.

בשלב מסוים בעלילה מתוודים הילדים בחשאי ובחשש בפני גב' מילס על כך שהם אינם מאמינים שאלוהים ברא את העולם בשבעה ימים. ניקולס יוסיף כפירה בדבר קדושתן של יונים מאחר ו-"הן מחרבנות על החלון שלנו" ואילו אן תצביע על הסתירה של אמה שלא מוכנה להאמין ברוחות רפאים אבל כן מוכנה להאמין לכל מה שכתוב בתנ"ך. בדיאלוג בין שתי הנשים מציעה גב' מילס את מחשבותיה בדבר מפגש בין עולם המתים והחיים שנדחות נחרצות על ידי גרייס בטענה שדבר כזה איננו אפשרי שכן האל לא יתיר תועבה שכזו והמתים והחיים יפגשו רק בקצה הנצח, כך כתוב בתנ"ך. בתגובה עונה גב' מילס בפשטות "Ma'am... there isn't

"always an answer for everything, אמירה שתחדור ותתקבע בהכרתה של גרייס רק ברגעיו האחרונים של הסרט. שיחה נוספת בין השתיים מתרחשת לאחר שגרייס מוצאת בבית מצבור של "אלבומי אבל" ובהם תמונות פוסט-מורטום של דיירי עבר בבית. גב' מילס מסבירה כי בשלהי המאה ה-19 נהגו תושבי המקום לצלם את מתיהם בתקווה שאלו יוכלו להמשיך לחיות באמצעות תמונתם. גרייס מזדעזעת מהמקאבריות של המנהג אך לא פחות מכך שהיא לא מצליח להבין איך אנשים יכולים להיות כל כך אחוזי אמונות טפלות, כלומר להפגין בורות כזו מדהימה לגבי טיב היחסים בין החיים והמוות. גב' מילס מגיבה בניסיון הרומזני להסביר כי: "Grief over the death of a loved one can lead people to do the strangest things". בהמשך תמצא גרייס את תמונות המוות של שלושת המשרתים, גילוי מבעית שיהיה אחד המפתחות לפענוח המסתורין והבנה כי אבלה על בעלה הניע אותה לעשות דברים מוזרים בהחלט.

בסצנות דוגמות אלו מנסה התסריט ובאי כוחו כמו המשרתים, הילדים והבית עצמו לסדוק בהתמדה את תפיסת עולמה של גרייס ולגרום לה להכיר בבורותה שלה. גרייס נאבקת על מנת להמשיך ולהחזיק בדוגמה, בבית, אך ככל שגוברות הסתירות והדברים הבלתי מתיישבים כך מתגבר הסכסוך עם הבית, תחושת העוינות והפחד כלפיו. ההתרה העלילתית כרוכה בשבירת הנוקשות הדוגמטית של הפרדיגמה והחלפתה לא במסגרת אמונית יציבה אחרת אלא בגישה אלסטית, פתוחה וענווה יותר ביחס לאמת. על דרך המשל, הבית בתחילת הסרט הוא מקום חשוך ואטום וכתוצאה מכך מרחב שקשה למצוא את הדרך והוא הולך ומתמלא בתחושת סכנה. בסופו של הסרט הבית הוא מקום מואר והאור שנכנס פנימה מגרש את סימני השאלה הרודפים ומפוגג את תחושת הסכנה אך לא את תחושת הפליאה וההשתוממות אל מול מציאות בלתי מובנת (Davis, 2010).

2.2. סיכום

2.2.1. הבית הפיזי

דמות הבית המשתקפת ב-"האחרים" היא של בית מאוד פיזי, בעל מיקום גיאוגרפי (והיסטורי) ספציפי וגבולות ברורים. למעשה הגבולות האלו הם כה מוצקים עד שנעשו לבלתי עבירים והבית נבדל ומובחן עד כדי כך שאיבד את ההקשר המרחבי שלו. לאורך כל הסרט לבית אין ולא יכולה להיות כל אינטראקציה עם החוץ. הבידוד המוחלט של הבית הופך אותו בהתחלה לכלא בעבור גרייס העגונה שנכבלת אליו ובהמשך הסרט מתברר שהבית אינו רק כלא אלא מרחב מבודד עד כדי כך שנעשה לקבר חיים של דייריו, גרייס וילדיה, מבלי שאלו יהיו מודעים לכך.

גרייס ובעלה בחרו לגור באחוזה מבודדת באזור מבודד של אי מבודד, הם מלאו את הבית בחפצים, כיסו את כל החלונות בוילונות כבדים, נעלו את הדלתות, התחמשו והקפידו להתפלל באופן קבוע. אבל שום דבר מזה לא הצליח לשמור את הרוע (בין אם זה אור הכפירה או הנאצים) מחוץ לגבולות הבית וגבולותיו שביצוריהם היו

לא רק חסרי תועלת בהרחקת הרוע מבחוץ אלא אף הרסניים בטפחם את הרוע מבפנים. אטימותם ההרמטית של גבולות הבית לא הופכת אותם לבטוחים יותר, להפך, היא הופכת אותם למבודדים וכולאים, אפלים, דחוסים ומסוכנים יותר. הגבולות המבוצרים מכזיבים את דיירי הבית גם בתפקידם המיועד בייצור האוטונומיה והחירות של מרחב הפנים. הניסיונות לשלוט על הנעשה בבית ולווסת אותו עולים בתוהו והוא מתגלה ככוח משעבד, כולא ובסופו של דבר ממית. אובדן האוטונומיה הדומסטית מתקשר לא רק לגבולותיו החיצוניים אלא גם ליחסים הפיזיים הפנימיים שלו. בית המידות הויקטוריאני השופע והעשיר נעשה מזרה אימים ואלביתי בין היתר מחמת גודלו וגודש החפצים שבו שיוצרים עולם של צללים וספקות שבתוכו מסתתר הבלתי מוסבר ובלתי נשלט.

הבית התרחב, נותק מהעולם והתמלא בתוכן רב אך סופו שהוא קורס פנימה וקובר תחתיו את הסובייקט. כדברי אדורנו ([1951] Adorno, 1999), הבית הבורגני הופך להיות אויב פרנקנשטייני של הסובייקט הבורגני מכיוון שהוא שולל ממנו את מה שהבטיח להעניק: האוטונומיה, החירות, הבטחון, היציבות והשייכות. הפתרון שמציע הסרט יכול להיות מובן כנסיגה מערכי הבית הבורגני או לפחות עדכון שלהם הכולל הכרה בנקבוביותם של גבולותיו והאלסטיות של מבניו. סגירותו של הבית מסומלת ב"האחרים" על ידי האפלה החזותית והתודעתית בה שרויה גרייס וכך האור מביא עמו התפכחות. הבית אינו אטום, וחרף מאמציה גרייס אינה יכולה לעצור את האור, האמת לטוב ולרע, מלחדור לבית שאינו יכול ואינו צריך להיות מבודד מהעולם. הפיוס וההשלמה של גרייס עם הבית אינם ביצור מחודש של גבולותיו אלא דווקא פתיחתם. הסרת הוילונות מעל חלונותיו הפיזיים של הבית היא הסרתם מעל חלונות ההכרה והגילוי כי האור "doesn't hurt anymore".

2.2.2. הבית החברתי

הבית ב-"האחרים" הוא זירה של מפגש עם אחרות ועימות על פני צירים של מגדר, מעמד ודור. צירים אלו משיקים ובנויים על גבי עימותים אחרים בסרט ובראשם העימות בין חיים ומתים ואור וחושך וכך ההיפוך העלילתי של אלו שלובה בהיפוך של אלו. השבירה וההחלפה של תמונת העולם של גרייס כרוכה בשבירה והחלפה של מבנה מערכות היחסים בתוך הבית כתנאי לחידוש הקשר עמו והפגת הזרות והאיום שהשתלטו עליו.

מערכת היחסים המגדרית בבית כפי שהיא באה לידי ביטוי בסרט הופכת אותו למרחב נשי לא רק במובן שהנשים הן הכוחות הדומיננטיים בו, אלא גם במובן שהגבריות נעדרת ממנו, נעדרת לבלי שוב. ההקבלה בין אובדנו של האב\בעל הארצי לאובדנו של זה של השמימי משתלבת ביצירת תמונה של קריסת סדר פטריארכלי והתהוות סדר חלופי שלא ברור מה טיבו ומה מרכזו אך דומה שנשים הן אלו הנותנות בו את הטון. דרך אחת לראות את זה היא כעדות לכך שהאמהות והבית היו ונותרו כלא נצחי בעבור האישה הממתינה לשובו המבושש

תמיד של הגבר. מאידך זו עשויה גם להיות כעין אמירה פוסט פמיניסטית בה נשים תובעות לעצמן מחדש את המרחב הביתי ומכריזות על נבצרותם של הגברים.

מערכת היחסים הדורית בבית עוברת שבירה עם המהפך ביחסי הכוח שנובע מיכולתם של הילדים לראות דברים שאין ביכולתה של אמם לראות. לכך מתלווה הכישלון ההורי הנורא בשמירה על הילדים שכמו מדיח את גרייס מעמדת המגינה. ההגנה של גרייס על ילדיה היא לא רק פיזית אלא גם רוחנית ומוסרית, והכישלון שלה בהגנה הוא גם בתחומים האלו. ייתכן ואפשר למצוא כאן דימוי לחוסר היכולת של דורות צעירים לסמוך על הוריהם בכל הנוגע להקניית ערכים והכוונה לעתיד המוביל לכרסום בסמכות ההורית. יותר מכך, תהליך שבירת ההיררכיה הדורית במשפחה מבוסס על כך שהתודעה הילדית הרכה והגמישה מיטיבה לתקשר עם ממדים של המציאות שסמויים מהעין המבוגרת והמקובעת. ברגישותם הילדים מקדימים לחוש ולהבין כי הקרקע איננה יציבה, שהדברים אינם עוד מה שהם נראים וכי איזשהו שבר, מהפך, כבר אירע ועתה רק צריך לחכות עד שגלי השפעתו יתגלו על פני השטח והעולם לא ישוב להיות כשהיה. המחיר של המצב הזה הוא שילדים נאלצים לחזות בחוסר האונים של הוריהם שמנסים נואשות להאחז בידוע והמוכר ולכפות אותו עליהם ועל עצמם, חוסר אונים שבמקרי קיצון הופך לאלימות של ממש כנגד הילדים וכנגד עצמם.

ציר העימות השלישי בסרט הוא המעמדי בו גרייס עוברת מהתייחסות חשדנית ונוקשה כלפי המשרתים אל יחסים של שותפות כאשר האמת מתבהרת. הניכור והחשדנות הבין-מעמדיים מתגלים כהיבט נוסף של ה'חשכה' בה שרויה גרייס. הסרט מציע מעין תרגיל 'מסך הבערות' של ג'ון רולס (דהאן, 2007) בו כל הקלפים מתערבבים ואין לדעת באיזו עמדה חברתית תמצא את עצמך בצד השני של המסך. קריסת הבית הישן, האפל והדוגמטי היא לפיכך דבר חיובי מאחר והשבירה מביאה למצב (ביניים) בו היררכיות מתבטלות ועמן הניכור בין אנשים התופסים מקומות שונים בחברה. אחת הנקודות המעניינות בהקשר הזה היא סוגיית הקניין והזכות על הבית שמוחלפת בסרט מבעלות כלכלית לזכויות על הבית הניתנות מתוקף החיים והעבודה בו, והדברים יכולים להיות אמורים הן על בית קונקרטי ובעיקר על רמת הבית הלאומי והחברה בכללותה.

המאבק והתמורה במערכת היחסים בין המתים והחיים בסרט מקבילים לשינויים במערכות היחסים האחרות בבית והסוף המפתיע של הסרט שהופך את הקערה על פיה פותח אותן לדיון מחודש. הגבולות וההיררכיות המסורתיים בין גברים ונשים, הורים וילדים, אדונים ומשרתים נשברים אך מה שקם תחתם אינו סדר אלטרנטיבי אלא מצב לימינלי ספקני שבתוכו, כדברי גב' מילס, כולם צריכים ללמוד להסתדר. הבית שלאחר התפרקות הסדר המסורתי הוא בית מואר וככזה מובן ובטוח יותר למרות שרב בו הבלתי ידוע על הידוע. הגמישות התודעתית שנכפית על הבית מחמת השינויים המתגלים בו הופך אותו למקום סובלני ומפויס מפני שהוא השתחרר מדוגמטיות. הויתור על הדוגמטיות הוא גם הויתור על הניסיון לשלוט על הבית וקבלת נוכחותה של אחרות יחד עם הצורך למצוא עמה את עמק השווה. אובדן השליטה מצטייר למעשה כסוג של זכיה בחירות.

2.2.3. הבית הפסיכולוגי

הנושא הפסיכולוגי המרכזי ב-"האחרים" של אמנבר הוא החוויה האלביתית של קריסת המסגרת התודעתית, מצב בו הסדר התשתיתי עליו נשענת תפיסת המציאות מתפרק מכוח שובו של מה שהורחק על מנת לכונן אותו וכך נשמטת הקרקע מתחת לבית המוגן, המוכר והמשויך שנעשה אויב זר, בלתי מובן ומלא מסתורין מאיים. כל ניסיונותיה של גרייס להילחם במערבולת הפחדים והחששות שנוצרת בביתה הם חסרי תוחלת ורק כאשר היא נשאבת לתחתית המערבולת היא מצליחה להשתחרר ולצאת מצידה השני עם התבהרותה המחודשת של תמונת המציאות. רצח הילדים וההתאבדות של גרייס מבטאים קריסה מלאה של הבית הפנימי עם קריסת עמודי התמך של מציאותה הנפשית. אולם באורך פלא הבית שורד את קריסתו שלו (כמו כל הדמויות ששורדות את מותן) ונותר לעמוד. מה שקרס או מת הוא בית מסוים או ממד מסוים שלו שלמעשה חסם את האפשרות להכיר בקיומם של ממדים אחרים בבית. אירוע הקריסה והמוות קודמים להכרה בהם, ותהליך ההתפכחות הוא תהליך אלביתי מבהיל שסופו רק בהכרה וקבלה של המודחק. החשש שמא הבית אינו מה שהוא נדמה מתפוגג רק עם ההכרה שהדייר בעצמו אינו מה שהוא מדמה.

אולם המעבר בין תמונות המציאות, בין הבית שלפני המוות וזה שאחריו, איננו מעבר מתמונת מציאות יציבה אחת לאחרת. הבית שהרג את גרייס וילדיה הוא בית סגור, דוגמטי, היררכי ואפל ואילו הבית אליו הם מגיחים מהצד השני הוא בית פתוח, ספקני ומואר בו רבים סימני השאלה על סימני הקריאה. היציאה מהמערה האפלטונית אל האור כרוכה בידיעת אי-הידיעה, קבלת מוגבלותה של התודעה שכל עוד היא משוכנעת בצדקתה אינה יכולה להרפות מאחיזתה בצללים בתור אמת. אך בשונה מאפלטון, במקרה כאן לא בטוח שיש אמת אמיתית שתחליף את מה שנחשף ככזב, לא בטוח שהיציאה מהמערה איננה אלא מעבר למערה אחרת עם צללים משלה. הדבר היחידי שבטוח ברגע הסיום של הסרט הוא שהיו וישנם דברים החורגים מטווח השגתו של האדם. אם המסר של "האחרים" הוא אכן מסר של סקפטיות פוסט-מודרנית (Davis, 2010) הרי שהבית נבנה מחדש כאלסטי יותר, דינמי יותר ועמיד ברעידות אדמה. בדומה, הויתור על האמת והידיעה הודאית כולל בתוכו גם ויתור מסוים על שליטה במרחב, ויתור שיש בו גם מן השחרור שכן סופו של האדם שהוא נשלט על ידי הצורך שלו בשליטה.

2.2.4. אובדן הבית

"האחרים" של אמנבר מציע נרטיב של קריסת הבית הבורגני עם קריסתם של עמודי תמך שלו כמו תחושת הקניין והשליטה, הביטחון, השייכות, המסורת, המבנה המשפחתי על ציריו המגדריים והדוריים וההיררכיה המעמדית. הבית לא רק קורס אלא גם קובר תחתיו את דייריו מבלי שהם כלל יהיו מודעים לכך. נסיבות מותו

של הסובייקט הבורגני ב-"האחרים" כוללות את ניתוקו מהעולם, התפרקות המסגרת המשפחתית שלו והתפרקות המסגרת התודעתית שלו. שלושת הגורמים כרוכים זה בזה מכיוון שהם נוגעים לאובדן שליטה פיזית, חברתית ופסיכולוגית בבית. לפחות חלק מהאימה של הסרט נובעת מההתנפצות האלביתית של התקווה הבורגנית להחיל שליטה מלאה על לפחות חלק אחד קטן מהעולם. ההכרה כי המרחב הפרטי שלך אינו רק שלך, אינו נתון רק למרותך, מעוררת אימה מכיוון שהיא מקרינה בחזרה על עצמך ועל כך שגם אתה לא נתון רק למרותך (כלומר, שובו של המודחק).

גורם אחר למות הסובייקט בסרט הוא נטישת האב, הארצי והשמימי. האב שמגלם סדר, סמכות והבחנה בין טוב ורע מנצח את מלחמת העולם השנייה אך לא שורד אותה אלא כרוח רפאים מטושטשת ומוגלה לתמיד של עצמו. ההעדרות של אדון תבל ואדון הבית טורפת את ההיררכיות והדיכוטומיות של הבית כמו יחסי מגדר, דורות ומעמדות. גם יחסי פנים-חוץ משתנים כאשר בהעדרו של האב גבולות הבית נסגרים ונאטמים לכדי מונאדה הרמטית מנותקת. כך, ללא מבנה פנימי או מבנה חיצוני שיחזיק את הבית הוא קורס והורג את דייריו.

אולם כמו שהסובייקט שורד את מותו גם הבית שורד את קריסתו, וכמו שמעבר למוות מתגלה לא מציאות אחרת כי אם ממדים אחרים של אותה מציאות, כך גם הבית לא אובד אלא מופיע במובן אחר. כשהבית על כל מרכיביו התפרק אבל נותר באורח פלא לעמוד נחשף טבע עמוק יותר שלו שעד כה הוסתר על ידי מה שנדמה היה כחזות הכל. ההיאחזות בבית הקודם על מבניו הפיזיים, חברתיים ופסיכולוגים מקבילה לחוסר היכולת להכיר במוות ולקבלו והיא מקור הפחד והסבל של הדמויות שמופגים בסוף הסרט. המודחק של הבית (ואולי הוא גם המודחק של הכחשת המוות) שב ופולש למרחב הביתי והוא לובש צורה של אור שבעבר היה מסוכן ועל כן הוגלה מהבית אבל עכשיו, כמו שאומרת אן, הוא כבר לא כואב יותר.

במציאות החדשה שמתגלה רב הנסתר על הנגלה והיא מחייבת לנטוש עמדה דוגמטית ולאמץ קווי מחשבה פתוחים יותר. אם בהיותה בחיים הייתה גרייס קנאית ליכולת השליטה הפיזית והקוגניטיבית שלה במרחב שכוננה בעבורה את הבית, בבית שלאחר המוות היא מקבלת בהכנעה את חוסר השליטה יחד עם חוסר הידיעה. האור שנכנס אל תוך הבית ומפזר את צללי הדת צרת האופקים אינו דומה לזה של הנאורות, שכן תחת הסמא הקאנטיאנית של "העז לדעת" הוא מבשר על עמדה הפוכה של ספקנות עצמית כעמדת מוצא וויתור על הידיעה היציבה והודאית של המציאות (Davis, 2010). המשימה של גרייס, כמו זו של הסובייקטיביות שהיא מייצגת, היא להקים מחדש בית בתוך מציאות החסרה את פונקציית האב שמעגנת את המציאות בסדר מבני יציב והיררכי. לאחר קריסתו של הסדר בבית הוא מתעצב מחדש ברגעיו האחרונים של הסרט כמרחב בו האב נעדר לצמיתות, האם אינה חכמה יותר מילדיה, ההיררכיה בין האדונים והמשרתים כבר אינה ברורה ונוכחותם של "האחרים" היא דבר מה שיש לקבל וללמוד להסתדר עמו. כל אלו אינם עוד גורמים שמאיימים על הבית אלא אמורים לשמש בתור התשתית עליה הוא מוקם מחדש.

3. השיבה הביתה של שון קומבס

השיר "Coming Home" שוחרר בנובמבר 2010 על ידי הראפר והמפיק Diddy (שון קומבס, ידוע גם בשמות הבמה Puff daddy או P.Diddy, להלן קומבס) ולהקת Dirty Money. השיר נכתב במשותף על ידי קומבס, הראפר והמפיק ג'יי.קול, הראפר והמפיק ג'יי-זי, המפיק אלכס דה-קיד והזמרת היוצרת סקיילר גריי. השיר זכה להצלחה בינלאומית גדולה עם למעלה ממיליון מכירות דיגיטליות, מיקומי שיא בעשירייה הראשונה של מצעדים בכל רחבי העולם ולמעלה מ-212 מיליון צפיות בקליפ ב-YouTube נכון ליוני 2017. התמה המרכזית של "Coming Home" היא החזרה הביתה לאחר שזה אבד והיא מתעצבת מתוך התייחסות לביוגרפיה האישית והמוזיקלית של קומבס המציירת נרטיב של משבר חיים אישי והתגברות עליו. הנרטיב הזה הוא נוסטלגי-רסטורטיבי שמצד אחד מכיר באובדן הבית ומצד שני טוען לאפשרות לשוב אליו ולהעמידו מחדש על כנו בצורתו המקורית.

החזרה הביתה בשיר של קומבס איננה לבית פיזי ספציפי שכן הבית משמש בצורה מפורשת כמטאפורה לעצמי. על כן להיות או לשוב הביתה משמעם בעבור קומבס קשר מחודש עם עצמיות כלשהי ומציאה דרך בחיים לאחר שזו אבדה. בראיון שנערך עמו כחודשיים לאחר יציאת השיר מנסח קומבס במפורש את נושאו של השיר באמרו:

> "Coming Home" goes to everybody out there who's going through a struggle or obstacle. I've been lost in life, I'm still lost in life in these sense of trying to find your way back to that person who your grandmother or father wanted you to be. Sometimes you get lost through drug addiction or you break up with up your partner or remission from cancer etc. you struggle to find your way back to yourself. That's what "Coming Home" is about"[20].

אובדן הבית בעבור קומבס הוא, אם כן, אובדנה של עצמיות ואובדן הכיוון בחיים כתוצאה ממשברים אישיים ואילו החזרה הביתה היא התגברות על המשבר והתאחדות מחודשת עם ה"עצמי" האבוד. כך גם הקליפ של השיר, בבימויו של ריץ' לי, מציג את קומבס תועה ברחבי מדבר צחיח וחולף על פני שיירים הרוסים וחרוכים המייצגים תחנות שונות בחייו עד שלבסוף הוא מוצא את הדרך להחלץ. מגמת הניתוח להלן תהיה לנסות לבחון את התכנים והגורמים הנקשרים באובדנו של הבית ולאחר מכן את האופן שבו מתעצב נרטיב מציאתו המחודשת של הבית.

3.2. אובדן הבית

השיר (ראה נספח) של קומבס עוסק בחזרה הביתה אך למעשה עיקר הנפח הטקסטואלי (והויזואלי בקליפ) שלו מוקדש לסיבות והנסיבות שהובילו לאובדן הבית שנשזרות זו בזו. מתוך מילות השיר והסמלים החזותיים של

[20] Wikipedia, "Coming Home (Diddy Dirty Money Song). Retrieved: 6/2/2016

הקליפ עולים מספר גורמים עיקריים שמובילים לאובדן הבית שהמכנה המשותף של כולם הוא הקריירה האמנותית\מסחרית המצליחה של קומבס. גורמים אלו כוללים את אובדן האותנטיות והפער בין הדימוי הציבורי והחוויה הפנימית, המחירים המשפחתיים הן בתחום הזוגיות והן בתחום ההורות וכן אובדן ושכול שמוצגים כולם כאינטגרליים לדרכו של קומבס לפסגה.

3.2.1. זיוף, אובדן הזהות והאותנטיות

אחד הנושאים המרכזיים הנקשרים באובדן הבית בנרטיב האישי של קומבס הוא פער האותנטיות בין הדימוי החיצוני המצליח והנוצץ לבין החוויה הפנימית המיוסרת. הניסיון לסגור את הפער בין "העצמי האמיתי" ו"העצמי הכוזב", במינוחו של ויניקוט (2009 [1960]), מהווה מבחינת קומבס את המפתח לחזרה הביתה הנתפס כאידיאל קדום של עצמיות מלאה וחיובית אליה יש לחתור.

כל אחד משלושת בתי הראפ של השיר פותח בהרמז. בבית הראשון מתייחס קומבס אל "Tears of a Clown" של Smokey Robinson & The Miracles מ-1967 העוסק בכאב האובדן הרומנטי של אמן המציג בלית ברירה חזות שמחה כלפי חוץ. קומבס מצהיר על "שנאתו" לשיר המצוטט מכיוון ש- "I always feel like they're talking to me when it comes on" ובכך הוא ממקם את הפער השלילי בין הדימוי החיצוני והחוויה הפנימית ואת ההתנכרות העצמית כנושא הממסגר את תוכנו של הבית הראשון ופותח את הנרטיב של השיר. בשתי השורות הבאות מבצע קומבס משחק מילים: "another day, another dawn" שהוא ראשית רפרנס אפשרי ללהיט של נוטוריוס ביג "Everyday Struggle" מ- 1994 והמילים: "another day, another struggle", שיר המתאר את משאלותיו האובדניות של סוחר סמים מנוכר לעצמו. אולם המאבק של קומבס לובש קווי התמודדות שונים, ואם נוטוריוס ביג מדבר על "עוד סם למכור ועוד מאבק" קומבס טרוד יותר בסיזיפיות מייאשת מסוג אחר. הביטוי "another day, another dawn" יכול להיות מובן במשמעות של 'עוד יום עובר' אך "Dawn" יכול להיות גם שמה של אישה ועל כן המשמעות היא 'עוד יום עוד בחורה כלשהי'. משחק המילים על שמות נשים ממשיך אל השורה הבאה: "another Keisha, nice to meet ya". "Keisha", כמו "Dawn", הוא שם של בחורה וכך מרומזת שרשרת של נשים. בנוסף, "Keisha" יכולה להיות גם התייחסות לזמרת קישה (Kesha) שפותחת את הלהיט שלה משנת 2009 "Tik Tok" במילים: "wake up in the morning feeling like P.Diddy"[21]. לבסוף, "Keisha" היא גם מילת סלנג לבחורה בעלת סגנון, חכמה, יפה בדרכה, כיפית, מסודרת ואוהבת[22]. כלומר, לקומבס מזדמנות "בחורות טובות", אם כי

[21] לפי קישה, ההשראה למילים אלו הגיעה כאשר התעוררה יום אחד מוקפת בנשים יפות, סיטואציה שגרמה לה להרגיש כמו שון קומבס. בהמשך הבית ישנה התייחסות מפורשת של קומבס לקישה ולשיר הספציפי.

[22] urbandictionary, 'Keisha', נדלה: 7.4.16: www.urbandictionary.com/define.php?term=Keisha

אולי לא מרגשות מספיק, שמהן הוא לוקח את ה"math" שיכול להיות מספר טלפון[23] או לחילופין הצעה "לעשות בעצמן את החשבון" ולהבין מדוע "I'm gone". שפע הכיבושים המיניים, אטריבוט טיפוסי של חיי תהילה מוזיקלית שקומבס הקפיד לטפח במדורי הרכילות, מקבלים כאן אווירה של סיזיפיות מייאשת ואילו השורה הבאה, "what am I supposed to do when the club lights come on", מוסיפה נדבך שלילי ודו-משמעי נוסף לנושא. הרגע שבו אורות המועדון נדלקים הוא הרגע בו המסיבה מסתיימת וסיכוייו של מי שטרם מצא בן-זוג ללילה צונחים. מכיוון אחר, הרגע שבו האורות נדלקים הוא רגע החשיפה והגילוי של האמת שהוסתרה על ידי אורות המסיבה המתעתעים. כאן משלב קומבס כמה משמעויות הנבנות על גבי ההתייחסות בעלת הגוון הלאה והמיואש לכיבושיו. מצד אחד ניתן לקרוא כאן חשש מפני להמצא בסופו של דבר, "כשהמסיבה נגמרת", לבד או אפילו אמירה על כך שקומבס כבר עכשיו בודד למרות ואולי בגלל מרדף השמלות האינסופי שלו. בנוסף ובמשולב, הרגע בו האורות נדלקים והאמת מתגלה הוא הרגע שתובע התמודדות עצמית ועל כן קומבס מקונן כי "it's easy to be Puff but it's harder to be Sean" (הראשון הוא אחד משמות הבמה של קומבס, השני שמו האמיתי) ובכך הוא מבטא, בהמשך לרפרנס בתחילת הבית, את השניות החצויה והפער בין גילום הדימוי החיצוני של הכוכב לבין עולמו הפנימי. נושא זה, יחד עם ההתייחסות לרדיפת השמלות, נקשר לשורות הבאות בשיר העוסקות בתוכחה הניבטת מעיני ילדיו של קומבס המאשימים אותו על כך שלא התחתן עם אימם או, למרבה בעתתו של קומבס, רוצים להיות "כמוהו כשיגדלו". גם כאן, חוסר היכולת להתמסד נקשרת בחוסר יכולת או רצון לעמוד אל מול מבט שופט של אורות המועדון או הילד.

המעגליות והסיזיפיות של חיי הכוכבות באות לידי ביטוי גם בבית השני. לאחר התייחסות אל אובדנו של שותפו נוטוריוס ביג (להלן), שר קומבס "but you deal with it and keep ballin' / pour out some liquor, play ball and keep ballin'". במישור אחד מדבר קומבס על הצורך בהתמודדות עם האובדן ו- "keep ballin'" במשמעות הסלנגית של להמשיך בלית ברירה "לשחק" (כדורסל) או לחילופין להמשיך לחיות את ה"חיים הטובים" של השפע החומרי והמעמדי[24]. במסגרת ההמשך הזה נמזג האלכוהול שמסמל מסיבה אך גם אסקפיזם ו- "play ball" (או "playboy") במובן של לשתף פעולה עם מה שמצופה מאדם, "לישר קו"[25]. המישור השני של שורות אלו נשען על רפרנס לשמות שני שירים של טופאק שאקור "Still Ballin'"(2002) ו- "Pouring Out a Little Liquor" (1994). טופאק שאקור היה מנהיג החוף המערבי במה שנודע כ"מלחמות ההיפ-הופ" של שנות ה-90 מול אמני החוף המזרחי שבראשם עמד נוטוריוס ביג. טופאק נרצח כשנה וחצי לפני נוטוריוס וכיום היריבות כבר כמעט לא קיימת. הרפרנס לשיריו של טופאק יכול לשמש בשירו של קומבס כמסר

[23] מההקדמה לאלבומו של נוטוריוס ביג "Life After Death" (1997) והמילים: "meet the bitch, get the pussy, get the math, I'm gone".

[24] Urbandictiornary.com, 'Ballin'. נדלה: 23.4.16:
www.urbandictionary.com/define.php?term=ballin

[25] Urbandictiornary.com, 'Play ball'. נדלה: 23.4.16:
www.urbandictionary.com/define.php?term=play+ball

לחוף המערבי שלמרות האובדן החיים בחוף המזרחי עדיין "ballin" או לחילופין כהערה על כך שהמשחק ממשיך להיות משוחק.

בשורה "another night, the inevitable prolongs", שסוגרת בבית הראשון את מעגל הזמן שהחל ב-"another day", דחייתו של הבלתי נמנע יכולה להיות מובנת כהכרחיותו של המפגש עם האמת, אולי גם במובן של מוות. בשורה הבאה קומבס חוזר שוב לביטוי "another day, another dawn" אלא שהפעם הסמכתו ל"another night" בשורה הקודמת יכולה להיות מובנת בשונה ממופעו הראשון של הביטוי כהזדמנות להתחלה חדשה או לחילופין כאמירה המתייחסת אל ה"בלתי נמנע" שנדחה בשורה הקודמת ויגיע ב-"יום אחר, שחר אחר", מה שמתקשר להבטחה בשורה הבאה להיות "טוב יותר" בבוקר (שכאמור לעיל מתייחסת אינטרטקסטואלית להוללות המינית של קומבס), הבטחה שניתן להבין גם בתור שיפור בהתנהגות וגם כשיפור בהרגשה.

ההבטחה או הרצון לשבור את המעגליות של חייו ("עוד יום", "עוד בחורה"...) ולהתמודד עם האמת הבלתי נמנעת (מבטם המבקר של ילדיו או אורות המועדון שנדלקים) מסוכמים בבית הראשון של השיר במילים "another lie that I carry on", כאשר ה-"another", שמופיע כאן בפעם השביעית בבית, מכניס אל תוך הרפטטיביות המייאשת גם ממד של הונאה עצמית המנציחה את עצמה לגבי האפשרות להחלץ מהתבניתיות הכוזבת של חיי הכוכב. קומבס לפיכך מסיים את הבית בהצהרה " I need to get back to the place I belong". הצורך לחזור אל מקום השייכות מובן כך בתור ביטול הפער בין "Puff" ו-"Sean", בין הדימוי הכוזב ו"העצמי האמיתי" האבוד והלכוד בתוך מעגליות שקרית. מילת המפתח בבית, "another", מבטאת את המעגליות והרפטטיביות של הזמנים אך גם את הרצון האשלייתי במשהו "אחר", ביום או בחורה אחרת שיביאו עימם שינוי או שחרור. קומבס, עושה רושם, סקפטי לגבי היכולת לשבור את המעגל על ידי התקדמות קדימה ומציאת דבר מה חדש ועל כן ההתפכחות שלו מתבטאת בהכרה בצורך בחזרה רסטורטיבית אל המקום אליו הוא שייך.

נושא האותנטיות שכמו אוגד אצל קומבס את מושגי העצמי והבית הוא תמה חוזרת בעולמות התוכן של תרבות ההיפ-הופ העוסקת במתח שבין הצלחה מסחרית ובין הערך של "keepin' it real" (Neal,2004). הצלחתו של זרם ההיפ-הופ והתנועה שלו אל תוך הפופ המיינסטרימי בשנות ה-90 (ראשית הקריירה של קומבס) הובילה לעיסוק מוגבר בשאלת המחויבות של ההיפ-הופ להיות הקול האותנטי (גם פוליטית) של הרחוב השחור והמחויבות שלו למסורת ההתנגדות והמרדנות כלפי האדם הלבן אל מול לחצי קומודיפיקציה (Judy, 2004; Light, 2004). קומבס עצמו שייך לצד הפופי והמסחרי יותר של עולם ההיפ-הופ אך נוטוריוס ביג, אליו פונה קומבס כמקור הראשוני, היה בתנועה בין מרחבי ה"גנגסטה-ראפ" הרדיקליים והאותנטיים אל עבר מרחבי הפופ-ראפ הממוסחרים וה"מולבנים" (Light, 2004; Baldwin, 2004). הפנייה של קומבס אל נוטוריוס ביג

יכולה להיות מובנת כפנייה אל מקור של לגיטימציה לנתיב הקריירה של קומבס שמחד מנסח כך אפולוגטיקה על הצלחתו המסחרית והבגידה לכאורה בנוטוריוס עצמו ובמורשתו בצד התחייבות לחזור למוטב האותנטיות. במילים אחרות, קומבס מסרב לקבל אשמה על בגידה בערך האותנטיות הסימלי שמייצג נוטוריוס ביג ובה בעת הוא מצהיר על הצורך שלו לחזור ולהיות נאמן לו.

3.2.2. משפחה, זוגיות והורות

המשפחה, או ליתר דיוק חוסר היכולת לכונן משפחה מסורתית יציבה, מופיעה בשירו של קומבס כאחד האלמנטים המרכזיים באובדן הבית. נושא המשפחה מתבטא בשני אופנים, ראשית במערכת היחסים של קומבס עם ילדיו ושנית במערכת היחסים הזוגית.

בבית הראשון של השיר, לאחר שקומבס מקונן כאמור על שרשרת המפגשים הרומנטיים הבלתי נגמרת של חייו, הוא עובר במהלך שיכול להיות גם ניגוד אך גם תוצאה לתוכחה כלפי עצמו שאת מקורה הוא מייחס לילדיו. קומבס שואל את עצמו כיצד יגיב אם זוג התאומות שלו (שתיים מתוך ששת ילדיו, כולם ללא נישואים ומאמהות שונות) ישאלו מדוע הוא לא מתחתן עם אימן. בשתי השורות הבאות "what if my son stares with a face like my own/ and tells me he wants to be like me when he's grown" נתפסת ההורות כתביעה להצבת דוגמא המתאפשרת רק על ידי מישהו בעל זהות לכידה ויציבה, שכן קומבס נרתע מהתביעה מאחר ו-"shit! but I ain't finished growing". ההאשמה העצמית שמייחס קומבס לילדיו מתנסחת כתביעה המוסרית לגדל ילדים בתוך מסגרת הנישואים והקמת משפחה וכן התביעה להוות דמות חיובית, תביעות שמופנמות אצל קומבס אך נמצאות בסתירה מעשית או נתפסת התנהגותו של קומבס בפועל ואולי גם עם הצרכים או הרצונות שלו.

בפתח הבית השני מתייחס קומבס, גם הפעם ב"שנאה", אל שירה של דיון וריק "A House is Not a Home" מ-1964, או לגרסת הכיסוי המוכרת יותר שלו של לות'ר וונדרוס מ-1981, שיר שהתמה המרכזית שלו, על רקע פרידה רומנטית, היא שבית (house) אינו יכול להיות בית (home) אם אין בו מערכת יחסים אינטימית עם עוד אדם. העיסוק בגורלן המר של מערכות יחסים בביוגרפיה של קומבס מלווה בקליפ בדימוי של חורבת בית מפויחת אליה הוא נכנס. הבית ההרוס הוא בית לבנים עם הסקה ישנה בפינתו ומאוורר תקרה שנפל אל הרצפה, מה שמעלה אסוציאציות של דירת שיכון ישנה אלא שהריהוט השרוף בבית אינו של בית משפחתי או בית ילדות אלא סלון מסוגנן של דירת רווקים יקרה עם הדגשה של עבודת המצלמה על מוצרי המוזיקה שבה, מה שהופך את הבית ההרוס לסמל מעובה בעל כמה רבדים. הרובד הראשון אליו מתייחס קומבס בהקשר העדרה של מערכת יחסים אינטימית הוא אובדנו של שותפו נוטוריוס ביג שידון בהרחבה להלן. לאחר ההתייחסות אל נוטוריוס פונה קומבס לרובד שני של הבית ההרוס הקשור בזוגיות הבלתי ממוסדת ובלתי נאמנה

שלו עם קימברלי פורטר, אם ארבעה מילדיו, שהסתיימה כארבע שנים לפני יציאת השיר. קומבס טוען כי השניים "חיו חטא" תוך שהוא מחליף את הביטוי "חיים\גרים בחטא" ("living a sin" במקום "living in sin"), מושג דתי המתייחס לרוב למגורים משותפים או הקמת תא משפחתי שלא במסגרת נישואים. אך החטא של קומבס לא עומד באופן ישיר אל מול הצו הנוצרי, אלא כחטא שנובע מכך ש- "we've been really in love". כלומר, האהבה האמיתית תובעת את מיסודה והחטא, באותה מידה שהוא כלפי דיני 'טוהר המשפחה', הוא גם חטא כלפי עצמם וכלפי אהבתם ולכן הם חיים חטא ולא רק בתוך או מתוך חטא. כך, המיסוד המטרימוניאלי נתפס על ידי קומבס כתנאי לכינונו של בית, שכן כאשר השניים היו "living as friends", היא הייתה כל הזמן "a guest in your own home", ביטוי המעלה קונוטציות של זמניות, ארעיות וכתוצאה מכך גם מידה של ניכור וחוסר שייכות מלאה. דרך אחרת לקרוא את השורה הזו היא כהתייחסות עצמית במסגרתה קומבס בעצמו הוא אורח בביתו שלו המגולם בבת הזוג כך שחוסר היכולת למסד עמה את הקשר מותיר אותו בעצמו במצב הארעי וחסר השייכות. הכישלון בהיענות לתביעותיהן הן של האהבה והן של ההורות מתעצב, לפיכך, כאחד הגורמים המובילים לניתוק של קומבס מהבית וכפי שנראה בהמשך, מהווה את אחד הפערים עליו הוא צריך לגשר על מנת לחזור הביתה ועל כן קומבס מסכם את הבית בקריאה לעצמו (או אולי גם לאהובה האבודה): "it's time to make your house your own / pick up the phone, come on!", מה שמחזק את הגילום של הבית באישה והרצון להפוך את הבית ל"שלך" על ידי חידוש ומיסוד הקשר עמה.

3.2.3. אובדנו של נוטוריוס ביג

אחד הנושאים המרכזיים בשירו של קומבס הוא ההתייחסות אל נוטוריוס ביג (Notorious B.I.G, כריסטופר ואלאס), שהיה שותפו וחברו הקרוב של קומבס בראשית הקריירה שלו כמפיק וזמר ושנרצח ב-1997. נוטוריוס ומותו מונכחים בשיר הן מפורשות והן על ידי הרמזים רבים. עצם שמו של השיר "Coming Home" (בייחוד כאשר המילה האחרונה שלו מושמטת בסופו של הפזמון הראשון) יכול להיות התייחסות לפזמון הלהיט הגדול הראשון של קומבס יחד עם נוטוריוס ביג "Mo' Money Mo' Problems" מ-1997 שמצוטט גם בבית השלישי ("I thought I told you that we won't stop")[26].

אובדן החבר והשותף לדרך ממלאים אצל קומבס תפקיד של הרחקה מהבית. בפתח הבית השני, כאמור, קומבס תוהה האם בית יכול להיות בית כאשר אהוביך אינם אגב דימוי בקליפ של בית שרוף וחרב. לפני העיסוק בשאלה זו במישור הרומנטי קומבס מקדים ומתייחס לאובדן של חברו ושותפו המנוח שמקבל מעמד בכורה כמערכת יחסים בינאישית בה תלוי ומותנה הבית. קומבס הואשם באחריות עקיפה לרצח נוטוריוס שנותר בלתי

[26] "Mo Money Mo Problems" בעצמו מצטט וכולל קטעי הקלטה מתוך "I'm Coming Out" של דיאנה רוס מ-1980 העוסק בהגשמה עצמית ומבקש, בדומה לשיר של קומבס, את עדותו והכרתו של "העולם" לתהליך היציאה\חזרה.

מפוענח, והוא פותח את ההתייחסות אליו בהדיפת ההאשמות במילים "and niggas got the nerve to blame you for it / and you know you would have took the bullet if you saw it". שמו של נוטוריוס לא מוזכר במפורש אלא רק ברמיזה, מה שדווקא מדגיש את החשיבות שלו כי היא מציבה אותו בבחינת המסומן המובן מאליו בדיון אודות אהובים אבודים שבלעדיהם בית אינו בית ואולי גם המסומן המובן מאליו בביוגרפיה של קומבס. בשורה הבאה ממשיך קומבס ואומר כי הוא הרגיש ועדיין מרגיש את הקליע שפגע בחברו ושאפילו "money can't make up for it or conceal it". ההתייחסות לכסף יכולה להיות מובנת לקריירה המסחרית והאמנותית של קומבס שחבה במידה כזו או אחרת את הצלחתה למותו של נוטוריוס ביג[27]. סוגיה זו יכולה להתקשר גם לנושא האותנטיות והנאמנות לרוח ההיפ-הופ המגולמת בנוטוריוס ביג אל מול לחצי התמסחרות (ראה דיון לעיל, פרק 3.2.1). בקליפ, אשר קומבס יושב בבית השרוף מדגישה עבודת המצלמה את ציוד הסטראו (מגבר, רמקולים, נגן תקליטים) ההרוס ובכך אולי קושר את אובדן הבית עם המוזיקה. הדימוי הבא לאחר הבית השרוף, במהלך הפזמון השלישי, הוא רכב GMC Suburban, הרכב בו נרצח נוטוריוס, כאשר הוא חרוך ומנוקב כדורים. קומבס מתעכב להביט ברכב המפויח ולאחר מכן חולף על פניו וממשיך לחפש את דרכו במדבר בואכה נקודת האיסוף של המסוק הנוצץ.

3.2.4. סיכום אובדן הבית

משני הבתים הראשונים של השיר עולה כי אובדן הבית בעבור קומבס אינו אובדן של בית קונקרטי כלשהו אלא אובדן מצב מטאפורי של היות בבית. מצב זה של בית מותנה בעבור קומבס במערכות יחסים בינאישיות, משפחתיות (בת זוגו וילדיו) וחבריות (נוטוריוס ביג) שמכוננות מרחב של בית ובאובדנן אובד גם הבית. אולם יותר מכך נראה כי הבית האבוד של קומבס הוא חווית עצמי מסוימת, לכידה יותר בה, במונחיו של יונג, מתבטל המרחק בין העצמי והפרסונה.

בין אם הריחוק מהבית הוא ריחוק של קומבס מעצמו ובין הם הוא ריחוק מאוהביו ואהוביו, הקריירה ומסלול חייו המצליח לכאורה של קומבס ניצבים כחיץ בינו ובין הבית. הפער בין הדימוי הציבורי של "פאף" לבין האדם האמיתי "שון" נכרך בחוסר היכולת לקיים זוגיות והורות במסגרת של משפחה תקינה ובאובדן ואולי אף תחושות האשמה הכרוכים במותו של נוטוריוס. מותו של נוטוריוס מקבל משמעות מורכבת יותר בשל תפקידו המרכזי בדמותו הציבורית, תכניו המוזיקליים והצלחתו המסחרית של קומבס שכאמור נבנו במידה זו או אחרת הן על חייו והן על מותו של חברו. בהקשר זה השפע החומרי, ועמו היוקרה המעמדית וחיי הכיבושים המיניים, נקשרים אל ממד של אשמה כלפי נוטוריוס, בת הזוג והילדים והם נחווים כמעט במושגים של אילוץ, חוסר

[27] כך למשל, שיר "I'll be missing you" מ-1997 שיצא לאחר רציחתו של נוטוריוס ביג והוקדש לזכרו, שיר שהיה ללהיט הגדול הראשון של קומבס כיוצר עצמאי

ברירה וחוסר יכולת להחלץ מהם. הצורך ל-"keep ballin" ולהמשיך לשתף פעולה עם הראווה של חיי התהילה נכרך בפחד מפני הרגע שבו האורות ידלקו ויחשפו את הכזב. בתווך העצמי לכוד בתוך מעגליות, כפיית החזרה או סמסרה בודהיסטית, של התנהגות רפטטיבית המנציחה את עצמה שוב ושוב. התחושה העולה אצל קומבס היא כי הבית הוא מקום הנמצא מעבר למעגליות הסמבטיונית הזו שאותה יש לפרוץ על מנת לחזור אליו.

3.3. חזרה הביתה

למרות שעיקר הנפח הטקסטואלי של השיר של קומבס עוסק בסיבות והנסיבות שהובילו לאובדן הבית ואובדן העצמי, המסר המרכזי שלו עוסק באפשרות לתקן אותן ולשוב הביתה. כך, הפזמון הפותח והחוזר של השיר עוסק בהצהרה ל"עולם" על הגעה הביתה ("tell the world that I'm coming home"), בקשה מהגשם "לשטוף את כאב האתמול" ("let the rain wash away, all the pain of yesterday") ובטחון בכך ש"ממלכתו" של הדובר ממתינה לו ומוחלת לו על טעויותיו ("I know my kingdom awaits and they've forgiven my mistakes"). בפרלוד המקדים את השיר מדווח קומבס על חזרה למקום אליו הוא שייך ("I'm back where I belong") המתלווה או לחילופין נובעת מתחושת כוח ("I've never felt so strong") ומסוגלות ("I feel there is nothing that I can't try"). בסוף הפתיח מקדיש קומבס את השיר, יחד עם החלומות המגולמים בו, לכל מי ש-"ever lost a light before... the dreams are for you". החזרה הביתה ולעצמו של קומבס עליה מצהיר השיר בנויה מכמה מרכיבים הכוללים התגברות על המשבר, שיבה נוסטלגית למקורות האותנטיים, ממד של חזרה בתשובה דתית וכן הכוח התרפויטי של המבט הציבורי.

3.3.1. חזרה נוסטלגית להארלם

הבית האבוד בשני החלקים הראשונים של השיר אינו מקום פיזי קונקרטי אך החזרה אליו כן מקבלת זיהוי גיאוגרפי מסוים (למעשה, יותר סמיוטי מגיאוגרפי) בדמות רחובות הארלם. בפתח הבית השלישי מצטט קומבס (שוב) את הלהיט הגדול הראשון שלו והאחרון של נוטוריוס ביג "Mo Money Mo Problems" מ-1997 במילים: "I thought I told you that we won't stop"[28]. בשיר המקורי המילים הללו מתייחסות להצלחה מסחרית אולם כאן קומבס לא מתכוון לעצור עד ש-"we be back cruising through Harlem, these old blocks". קומבס אמנם נולד בהארלם אך גדל בפרבר ניו-יורקי[29], כך שההתייחסות שלו לשכונה קשורה פחות לביוגרפית חיים ויותר לביוגרפיה סימבולית המתקשרת לתכנים הסמליים של השכונה המפורסמת כ"גטו"

[28] אותה שורה מופיע גם בשיר "Only You" מ-1996 של הלהקה בעלת ההצלחה הבינונית "112" שבה היה קומבס חבר, שיר שבגרסת הרימיקס שלו אירח את נוטוריוס ביג.
[29] גם נוטוריוס ביג לא היה קשור מבחינת הביוגרפיה האישית שלו להארלם.

שחור של עוני וקיפוח אך גם כמקור של זהות תרבותית אפרו-אמריקאית[30]. שינוי המשמעות של אותה שורה בשני השירים השונים הוא שינוי של כיווניות בו מומנטום ("I'm coming" ו-"we won't stop") שב-1997 פנה אל עבר ההצלחה (השיר מפרט כסף, יאכטות, נשים, כוח ועוד רשימה מכובדת) מופנה ב-2010 אחורה בבקשה לחזור (או להתקדם) לאיזו אותנטיות שנקשרת בעוני החומרי והעושר הסימבולי של הארלם.

הפנייה אל הארלם כחזרה הביתה היא פנייה נוסטלגית אך קומבס מתאר בשיר את הארלם כמרחב טעון ומורכב ש-"made me, saved me, drove me crazy" ועל כן יש בו יחסי דחייה-משיכה מורכבים הבאים לידי ביטוי בכך שהארלם "drove me away, then embraced me". במסגרת האימוץ המחודש של הרחובות הישנים נסלחים לקומבס עוונותיו וחסרונותיו ("forgave all my shortcomings") מה שמאפשר לו להכריז לקראת סיומו של השיר: "welcome to my homecoming" לאחר הרבה זמן של ציפייה. הבית ממשיך לסיכום מעלות ומורדות חייו של קומבס שנדון לעיל ("lots of fights...") וכאמור מציב אותו לבסוף כמחוזק וכ"אדם טוב יותר". האינטגרציה הנרטיבית הזו מאפשרת את הפרדוקס של "להתקדם בחזרה" הביתה התומך באשרור הדרך שבה הולך קומבס, כפי שנדון להלן.

3.3.2. שיבה הביתה כהתגברות על משבר

בפזמון השיר מתעצבת החזרה הביתה במונחים נרטיביים של התגברות על משבר ("let the rain wash away, all the pain of yesterday"). הבית השלישי מהווה את המפנה בשיר משני הבתים הראשונים העוסקים בסיבות לאובדן הבית והוא נפתח במילים "I'm almost home, check this out..." שמעצבות את השיר כמסע שסופו בבית. אולם החזרה הביתה מופיעה מיד דווקא במונחים של התקדמות דרך ציטוט השיר "Ain't no Stopping Us Now" של הצמד מקפאדן ו-וייטהד (McFadden&Whitehead) מ-1979 העוסק בהתגברות על מעקשי החיים וההכרח להמשיך לנוע ולעולם לא לעצור. מכאן ממשיך קומבס באופן ישיר לציטוט עצמי ברוח דומה: "I thought I told you that we won't stop" עד לחזרה הנוסטלגית להארלם. כנדון לעיל, הארלם מתוארת בהמשך הבית בדיאלקטיקה של משיכה-דחייה ומכאן ממשיך קומבס לכעין "סיכום" המתנהל על פי אותם קווים כך שהמסע אל הבית מקיים ממד של הומולוגיה עם תכניו של הבית עצמו. מילת המפתח בסיכום היא "הרבה" שמבטאת גודש של חוויות ומרכיבים ואת עומקו של התהליך העובר דרך -"lot of fights, lot of scars, lot of bottles / lot of cars, lot of ups, lot of downs".

[30] ה"רנסנס של הארלם" בשנות ה-20 של המאה ה-20 הוא תקופה של ביטוי תרבותי, הגותי, אמנותי ומוזיקלי של התרבות השחורה בארה"ב. שנקשרה בשכונה. חשיבותה הסמלית של הארלם יכולה גם לנבוע ממיקומה במנהטן של היא משמשת בתור "האחר" השחור המיידי ביותר לעושר והכוח הלבנים של ניו-יורק.

הדיאלקטיקה מתנקזת לניגוד אחד אחרון בין "made it back [home]" לא לפני ש-"lost my dog"[31] ובסוגריים, למי שפספס את הרפרנס לנוטוריוס: "I miss you big". לבסוף מסכם קומבס את המסע במילים "here I stand, a better man" שאליהן מתלווים דברי הודיה לבורא ולקהל ושאותן ניתן להבין בשני מובנים. ראשית ניתן לראות זאת במונחים נרטיביים של התגברות על קשיים כמנגנון ההופך את הגיבור ל"אדם טוב יותר", מה שנותן להם הצדקה ומשמעות בדיעבד. שנית, היות "אדם טוב יותר" יכול לשמש הן כסיבה והן כתוצאה של החזרה הביתה, אולי בדרך של אינטגרציה מחודשת עם אחדות שאבדה בניגודיות הדיאלקטית של החיים, ובכל מקרה נוצרת המשוואה של להיות בבית משמע להיות אדם טוב.

ממד החזרה הביתה כהתגברות על משבר וחזרה "לעצמך", יחד עם המנגנון הרסטורטיבי של "להתקדם חזרה", מקבלים ביטוי מעניין בקליפ של השיר. לאחר לכתו במדבר של ממשות חייו מגיע קומבס, על רקע הבית השלישי של השיר, בית ה"חזרה הביתה", אל רימון עשן אדום בלב המדבר הלבן. קומבס הנלהב מרקד את דרכו אל תוך שובל העשן בעודו שר "we won't stop". כאשר הוא מגיע לשורות על היותו אדם טוב יותר המסוק מגיח מאחוריו וקומבס מודה לאלוהים בתנועת תפילה. בפזמון הרביעי והאחרון המסוק נוחת וקומבס נכנס אליו ובסיומו של הקליפ המסוק ממריא והמצלמה נפרדת מקומבס בזווית נמוכה מעצימה לפני שהוא נישא אל מעבר לאופק. הנקודה המעניינת בקליפ היא שאותו כלי, סמל מעובה של ניידות גיאוגרפית וסוציו-אקונומית, הוא גם זה שמביא את קומבס אל המדבר ונוטש אותו שם וגם זה ש"מציל" אותו. הנרטיב המעגלי הזה מתקשר להצהרה על הצורך "לא לעצור" בדרך הביתה דרך אשרור פרדוקסלי של הדרך שהובילה הרחק ממנו. במילות השיר קומבס למעשה לא מנסח שום פתרון מפורש ל"משגיו" ולגורמים שהרחיקו אותו מהבית, וגם בקליפ הוא מותירם עדיין חרוכים מאחוריו. ה"פתרון" היחידי שהשיר מציע הוא להצדיק מחדש את הדרך משום שהיא מצדיקה את הקשיים הכלולים בה. קומבס אמנם מכה בשיר על חטאיו, אך לא ניכר שהכאה זו מביאה עמה כוונת תשובה כלשהי. התמונה המתקבלת היא שחזרה הביתה היא למעשה התקדמות אל עבר נקודה בעבר (הארלם ו\או ראשית הקריירה של קומבס) של הבטחה לעתיד. ההתגברות על המשבר והמענה למשגים הם למעשה אשרור מחודש, רסטורטיבי, של הצורך להתקדם הלאה שכן ההתקדמות וההבטחה (לא בהכרח המימוש) הן הן, למעשה, הבית.

3.3.3. לבשר לעולם: פומביותה של השיבה הביתה

נקודה נוספת שראוי לציין לגבי השיבה הביתה של קומבס היא הממד הפומבי שלה שבא לידי ביטוי בבקשת הפזמון "לבשר לעולם" על השיבה הביתה. בנוסף, בפתיח של השיר מבקש קומבס ממאזיניו\צופיו אישור

[31] "Dog" היא מילת סלנג בתרבות ההיפ-הופה המייצגת חבר נאמן. בהקשר הנוכחי dog יכול לקבל ממד נוסף של משמעות כמסמן של ביתיות.

לדבריו במילים: "if you['re] with me put your hands high". ביטוי שלישי למבט הפומבי המלווה את חזרתו של קומבס הביתה מופיע בסוף הבית השלישי כאשר להודיה לאלוהים מתווסף גם "Thank you all".

הפנייה לאישור חיצוני-פומבי של "קהל" כלשהו מתיישבת עם המסר של המדיום של שיר אוטוביוגרפי שמבקש לקבע נרטיב עצמי מסוים דרך החצנתו, דבר המנוגד לפחות על פניו לערכי ההפרדה שאמורים להפוך את הבית למרחב מוגן ובלתי חשוף. בנוסף, ההמשגה של החזרה הביתה שתוארה לעיל כ"התקדמות חזרה" או שיקום של עמדה מסוימת כלפי העולם (בראשית הקריירה של קומבס) עשויה ללמד כי העצמיות האבודה שמנסה קומבס להשיג הייתה מלכתחילה מופנית החוצה ולא פנימה. אם נבין את "I'm coming home" של 2010 כאשרור מחודש של "I'm coming" מ-1997 ניתן לקרוא את שם השיר בצורה אחרת בה "I'm coming" הוא למעשה "home", והחזרה אל המצב של "אני מגיע" היא החזרה לנקודת התחלת הקריירה השואפת לתהילה של קומבס ולאתוס מסוים שהיה כרוך בה יחד עם הארלם כדימוי ודמותו של נוטוריוס.

3.3.4. חזרה בתשובה כחזרה הביתה

בשירו של קומבס ניתן לזהות מספר מוטיבים דתיים מפורשים ומובלעים. כך למשל השימוש של קומבס בביטוי "living a sin" ביחס לזוגיותו הבלתי ממוסדת שנדון לעיל. רמיזה דתית לשונית נוספת נמצאת בביטוי "I know my kingdom awaits, and they've forgiven my mistakes" המופיע בפזמון יכול להתייחס אל מונחי הליטורגיה הנוצרים "kingdom of heaven" או "kingdom of god"[32]. כך החזרה הביתה יכולה להקרא כחזרה לגן העדן, כחזרה בתשובה ואפילו כמוות ומעבר לעולם הבא ואילו המחילה על הטעויות היא למעשה מחילה מידי שמיים על חטאים ואפילו על החטא הקדמון[33] בטרם הכניסה אל גן העדן. בהקשר הזה ה-"coming" בשמו של השיר ופזמונו עשוי להדהד עם מושג ה-"second coming", חזרתו השנייה של ישו. ביטוי דתי מפורש נוסף מופיע בסוף הבית הראשון, לאחר שקומבס משלים את המסע והחזרה הביתה הוא נושא (בקליפ) את ידיו לשמיים בתנועת תפילה והודיה וקורא "Thank you lord!". דימוי דתי אפשרי נוסף מגולם בקליפ הוידאו בו צועד קומבס דרך המדבר בדרכו, אולי, לארץ המובטחת והגאולה. כך היבט אחד של "חזרה הביתה" בעבור קומבס הוא "חזרה בתשובה", לא בהכרח בתכניה האמוניים במובן המסורתי אלא במובן מבני של איזו חזרה לעצמיות לכידה המלווה באורח חיים תקין שעושה את "הדבר הנכון" (למשל, מיסוד הקשר הזוגי) העוברת דרך התמודדות עם הצורך לתת דין וחשבון על דרכו של האדם (הרגע בו "אורות המועדון נדלקים") וקבלת מחילה על משגיו.

---

[32] למשל: "חזרו בתשובה, כי קרבה מלכות שמיים" (הבשורה על פי מתי, ד 17), "אם לא תשובו ותהיו כילדים לא תכנסו למלכות שמיים" (שם, יח 3) או "נקל לגמל לעבור דרך נקב מחט מהכנס עשיר אל מלכות האלהים" (שם, יט 24). כמו כן מופיע הביטוי "Thy kingdom come" ב"תפילת האדון" הנוצרית.

[33] שימוש דומה במושג זה נמצא גם בשיר הפופ המצליח "Demons" של להקת Imagine Dragons משנת 2013, העוסק בצורך להתמודד עם "שדי" תאוות הבצע ולנוע הרחק מהם אל עבר "האור".

3.3.5.סיכום החזרה הביתה

החזרה הביתה אצל קומבס היא תהליך של התגברות על משבר בעלת אווירת חזרה בתשובה של איחוד נוסטלגי מחודש עם עצמיות אבודה. בית, אולם, אינו אתר גיאוגרפי סטטי אלא מצב דינמי של התקדמות ("אני בא") אל מול מבט חיצוני המגדיר את האני האידיאלי, "מי שאתה אמור להיות". במובן הזה הבית הוא בבחינת דימוי שעמו צריך הסובייקט להתאחד. אחד התכנים הדומיננטיים ביותר שנקשר עם מושג הבית בשירו של קומבס הוא זה של גאולה אישית. נרטיב של בית כגאולה, לפי דיוויד סטנלי (Stanley, 2009), מרמז כי ישנה תכונה מסוימת בגיבורו של הנרטיב שהבית משקם או פודה מידיו של כוח חיצוני משעבד. סטנלי גם מציע כי הפועל re-deem הנגזר מ-redemption מרמז על פעולה של הכרה מחודשת בערך של הסובייקט. אולם השיבה הביתה ואל העצמי של קומבס היא במובן מסוים גאולה מפוצלת הדומה לפרדוקס של המהגר שעזב את מולדתו בחיפוש אחר הבית שהותיר מאחור והיא כוללת בתוכה תנועה הן קדימה להמשיך בדרך והן אחורה לשוב אל "הארלם" ומה שהיא מייצגת. ההצלחה הפומבית והמסחרית וחייו של הכוכב מוצגים בשיר כגורם מרכזי בהתרחקות של קומבס מביתו, מעצמו, ממשפחתו ומקשריו הבינאישיים אך בסופו של דבר זוכים כל אלו להצדקה המלווה באשרור מחודש של אותה הדרך. למעשה, קומבס, מלבד לקונן על משגיו, לא פותר או מתקן אותם בצורה מפורשת בשיר - הוא אינו מוצא מענה לילדיו, לא נחמה על אובדנו ורק ספק נכונות "לעשות את הדבר הנכון" בהקשר של בת-זוגו לשעבר. המענה היחידי שנותן קומבס בשיר מתמצה בחזרה לאמירה "we won't stop" המעובה ברפרנס לתחילת הקריירה של קומבס, הארלם ומורשת נוטוריוס ביג וההיפ-הופ בכלל. כלומר, במובן הזה ההתגברות על הקשיים אינה כרוכה בשינוי כיוון או תיקון דרכיו, אלא במציאת הכוחות להמשיך ולנוע הלאה באותו כיוון, כפי שניכר היטב בקליפ בו מותיר קומבס את הריסות העבר מאחוריו וממריא כמנצח באותו המסוק שהביא אותו מלכתחילה למדבר ולכן מייצג את ה"עצמי האמיתי" שקומבס איבד ומצא מחדש.

3.4. סיכום

3.4.1. הממד הפיזי של הבית

במילות שירו של קומבס אין התייחסות אל היבטים חומריים כלשהם של הבית או למיקום קונקרטי שלו זולת ההתייחסות הסימבולית בעיקרה להארלם. בקליפ הביטוי לבית פיזי הוא של חורבה עשנה בלב המדבר שמוחלפת במטאפורה של המסוק בתור סוג חליפי של הבית שתופס את מקומו של זה החרב. כך הבית בשיר מזוהה באופן כמעט מוחלט עם העצמי ועל כן הוא חסר משמעות פיזית או מרחבית מפורשת. את ההמשגה הזו של הבית ניתן לכאורה לקרוא כמעידה על דיסלוקציה והפשטה של הבית שמאבד את ממדיו הפיזיים או

מצטמצם לתוך גבולות הפרט לבדו. אולם האופן שבו הבית משמש כמטאפורה לעצמי והתכנים שההשוואה מקבלת יכול ללמד על מאפייניו האפשריים של בית פיזי.

כך למשל, הניתוח לעיל הראה כיצד הבית בשירו של קומבס מתאפיין, בניגוד לבית קונקרטי, בתנועה. תנועה קדימה, מצב מבטיח של "אני מגיע" ומסוק מהיר הם מה שמהווה בעבור קומבס בית. את התנועתיות הזו של הבית ניתן להבין במובן פשוט של ניידות גיאוגרפית גבוהה של הבית (למשל, שינוי תדיר של מגורים) אך גם של ניידות במעלה הסולם הסוציו-אקונומי או הניידות הסימבולית של חיי התהילה המפיצים את דימויו של קומבס לכל מסכי תבל. דרך נוספת לקרוא את התנועתיות של הבית היא כתפיסה שלו בתור דבר מה מתהווה ומשתנה. הבית במובן זה הוא לא מקום או מצב קבוע אלא סוג של מסוים של פעולה, דיספוזיציה או מודוס. אובדן הבית כך נגרם בעקבות "שגיאות" שהובילו לאובדן הדרך ואילו החזרה אליו היא החזרה אל הדרך הנכונה, בדגש על ממד התנועה וההתקדמות של המושג 'דרך'. במישור הזה נראה כי קומבס יכול להסכים עם הגישה הספרותית הרואה בבית כפרקטיקה פעילה ודינמית של טריטוריאליזציה (Berger, ; Wise, 2000 1984 ; Rapport and Overing, 2002). אם נרחיק לכת במורד הדרך הזו נוכל אפילו להציע להבין את הבית במונחים פרפורמטיביים לפיהם בית הוא דבר שמבצעים (ועל כן ניתן לבצעו בצורה לא נכונה שתוביל לאובדנו או בצורה נכונה שתוביל לשיבה אליו).

הקשר המטאפורי של הבית לעצמי יכול ללמד גם על הקשרים שלו עם העולם. הפרטיות המסתגרת שמאפיינת את הבית הבורגני מנוגדת לפומביות של השיבה הביתה בנרטיב של קומבס. הבקשה הפזמונית "לבשר לעולם" על השיבה הביתה מקנה למבט החיצוני תפקיד מבני בתהליך ואולי גם בבית עצמו. הפומביות של הבית מקבלת ביטוי נוסף ביחס השלילי אל הפער בין הפנים והחוץ דרך הקינה על הזיוף והניכור שבין עולמו הפנימי והחיצוני, בין "פאף" ו"שון". קומבס דוחה את הדואליות הדומסטית הויקטוריאנית של "היה כך בצאתך ואחר באהלך" ויחד איתו את ערך הפרטיות. הממד האוטוביוגרפי[34] והחושפני של תכני השיר והקליפ מצטרף אף הוא לדריסת העין החיצונית בתוך המרחב האינטימי. במובן מסוים הממד האוטוביוגרפי של השיר, יחד עם הקריאה לאשרור החיצוני, מזמין מבט חיצוני שהוא מסוג המבט של תוכנית הריאליטי, כזה המהווה נוכחות אימננטית במציאות בה הוא צופה ומתוך כך למעשה יוצר. כך, בדומה לתוכנית הריאליטי, החשיפה למבט חיצוני היא כוח תרפויטי-טרנספורמטיבי שבכוחו לחולל שינוי חיובי בחייו של מי שמוכן להכפיף את עצמו ולהתמסר לכוחותיו

[34] האוטוביוגרפיות בשירו של קומבס מתבטאת בכמה אופנים. מלבד הטקסט שמתייחס כולו לחייו וחוויותיו הביוגרפיות של קומבס הוא מכיל גם רפרנסים לביוגרפיה המוזיקלית שלו (ושל אחרים). בנוסף, הן ההתייחסויות האוטוביוגרפיות והן הרפנרסים המוזיקלים בנויים באופן כזה שהם מניחים ידע מסוים של המאזין אודות חייו האישיים של קומבס. במילים אחרות, ה"קורא האידיאלי" של השיר הוא כזה שמקפיד לקרוא ידיעות רכילות אודות קומבס, מה שמכניס לשיר רמה נוספת של אוטוביוגרפיה שמובלעת בו - כל מה שהשיר אינו אומר אך בה בעת נחוץ על מנת להבין אותו.

של המבט[35]. ישנה בשיר לפחות נקודה אחת בה המבט החיצוני לובש ארשת מאשימה בדבר מותו של נוטוריוס שכנגדה קומבס מתגונן, אולם בסך הכל הפלישה של המציאות החיצונית אל חייו וביתו מתקבלת אצל קומבס בברכה והשיר נחתם במילים "Thank you all!".

3.4.2. הממד החברתי-תרבותי של הבית

השיבה הביתה המופיעה בשיר כצורך לשוב אל דרכי עבר אבודות מבטאת תפיסה שמרנית, רסטורטיבית ואפילו ריאקציונרית שרואה בבית כ"ממלכה", מקור של זהות, שייכות ואוטונומיה וקושרת אותו במשפחה ממוסדת ומוטיבים דתיים. השמרנות הרסטורטיבית של השיר מקבלת ביטוי מעניין דרך האידיאולוגיה החברתית שלה. קומבס, (ואמני היפ-הופ אחרים דוגמת ד"ר דרה, סנופ-דוג, ג'יי זי ועוד) כולל בסימבוליקה שלו את האפשרות למוביליות חברתית של אוכלוסיות חלשות וכעין גרסה אפרו-אמריקאית של החלום האמריקאי שצוברת בעשורים האחרונים הון סימבולי (וכלכלי) הולך וגדל. לפי כריסטופר סמית' (Smith, 2003) הסמיוטיקה של עולם ההיפ-הופ נעה על הציר בין עבר מקופח, לא פעם עברייני, של מיעוטים שחורים באזורים המוחלשים של פנים הערים האמריקאיות לבין ייצוג ראוותני של עושר, הצלחה, סטטוס וסגנון של כוכבים מצליחים[36]. כך, ענקי ההיפ-הופ דוגמת שון קומבס הם מתווכחים של פרדיגמה שמצד אחד מקנה ערך סימבולי וגלוריפיקציה לחיי ה"גטו" השחור האותנטיים ומצד שני דוגלת באפשרות של מוביליות ונגישות לעושר וסטטוס שתקפה לא רק למיעוטים אתניים עניים אלא לכלל מעמד הביניים ומקנה משמעות ותקווה למאבק היומיומי לטפס במעלה הסולם החברתי. הרצון של קומבס לחזור לרחובות הארלם אינו רצון לחזור לחיים של מעמד נמוך שחור אלא רצון לחזור להבטחה להחלץ מהחיים האלו ואישור של האפשרות לניעות סוציו-אקונומית או כפי שאומר קומבס במפורש בפתיחת השיר, האפשרות לחלום. מכאן אפשר להבין מדוע הגורמים שהובילו לאובדן הבית (המיוצגים, למשל, על ידי המסוק) הם גם הגורמים שיאפשרו חזרה אליו. את שירו של קומבס אפשר להבין כך כהתגברות על התסכול והקשיים בדרך בין "אני בא" ו-"אני הגעתי" באמצעות אשרור האפשרות והצורך לקחת חלק במרדף התמידי אחר האושר של החלום האמריקאי המגולם בבית (ובעצמי). הסיכום של השיר וההצהרה שלו על האפשרות לשוב הביתה מעצבים את הקשיים כחלק אינטגרלי מהדרך המובילה הביתה ואת ההתגברות עליהם כמפתח למציאתו ולא כגורם המונע אותה.

אם נרצה להמשיל את הבית הפרטי לבית הלאומי אפשר לקרוא את השמרנות שלו כתגובה לעשור משברי בארה"ב (מ-9.11 עד משבר 2008) שמניע תהליך של חזרה לביתיות הפרטית בחיפוש אחר ביטחון שאבד במרחב החברתי-לאומי (Dejmanee, 2015). תהליך זה מלווה, כמו שירו של קומבס, במגמות רסטורטיביות

[35] למשל: לרדת במשקל, לתקן את חוסר התפקוד של המשפחה וכיו"ב. ראה גם: Illouz, 2003 ולהלן בפרק אודות "האח הגדול"

[36] אחד המסמנים המובהקים ביותר של הנרטיב הזה הוא נוטוריוס ביג

כמו פטריוטיזם, פוסט-פמיניזם, ערכי המשפחה ודת (Dejmanee, 2015; Hipsky, 2006; Jacobson, 2008). כך ניתן להבין את נרטיב ההתגברות על המשבר האישי שקומבס מנסח כמקביל לצורך החברתי להתגבר על משבר היסטורי. לא מן הנמנע שהצלחתו של השיר העוסק באפשרות של חזרה הביתה קשורה בהופעתו בתקופה בה מיליוני אמריקאים איבדו או נמצאים בסכנה לאבד את ביתם. אם נחיל את הנרטיב של קומבס כך על המישור הלאומי נוכל להבין את המומנט הפרדוקסלי בשיר של קומבס בו חזרה הביתה היא למעשה התקדמות אל עבר נקודה בעבר של הבטחה לעתיד כרצון לשוב ולכונן מחדש את ההבטחה הגלומה ב"דרך החיים האמריקאית" שנקלעה למשבר[37]. לכן החזרה של קומבס לעצמו מקבילה לחזרה של אמריקה לעצמה, וכך גם החזרה בתשובה אליה רומז השיר היא כעין חזרה בתשובה של אמריקה לאחר שסטתה מדרך הישר. כמו במקרה של הנרטיב הביוגרפי של קומבס, ההתגברות על המשבר אינה כרוכה בשינוי או תיקון של הדרך, אלא רק במציאת הכוחות לתקנה ולהמשיך ולצעוד בה ביתר שאת.

אחד התחומים בהם מבקש קומבס חזרה בתשובה של הדרך האמריקאית הוא המשפחה. המשפחה מוצגת בשיר כגורם המתנה את קיומם התקין הן של הבית והן של העצמי. קומבס כורך את הכישלון הזוגי עם הכישלון ההורי ושניהם יחד מובילים לאובדן הבית. שיקומם של ערכי המשפחה היא שיקום המחויבות ההדדית והאינטגרליות האבודה בבית ואולי על דרך המשל גם באומה. מבטם המאשים של ילדי קומבס עשוי להיות גם מבט הדורות הבאים התוהים לגבי העתיד שהוריהם מורישים להם.

ממדיו האידיאולוגיים האלו של השיר מודגשים דרך השוואה עם טקסטים מאותה תקופה, סוגה ותמה. אותה סקיילר גרי שכתבה ושרה את הפזמון ב-"Coming Home" של קומבס מתארחת גם אצל להקת Fort Minor בשיר "Where'd You Go?" מ-2008 העוסק בהתפרקות התא המשפחתי בשל הקריירה וההצלחה. מייק שינודה, הזמר, מבטא את קולה של בת זוגו המוכיחה אותו על העדרויות ממושכות מהבית לטובת הקריירה שלו. תוך פנייה לדימויים של ביתיות פשוטה (כמו ברביקיו בחצר) וביטויים רגשיים שונים של געגוע נוסטלגי מהול בכעס ותוכחה מעלה השיר את שאלת מחירי ההצלחה. בסוף השיר קולה המושלך של הרעיה מבשר לדובר על כך שהיא עוזבת אותו ומעתה הוא יהיה זה שמתגעגע אליה ואל משפחתו ובכך נחתמת ההכרעה האתית במתח של השיר. בניגוד לקומבס, Fort Minor מעמתים את ההצלחה החומרית עם היכולת לקיים משפחה, מביעים עמדה פסימית ביחס לאפשרות לקיים את שניהם יחד ומציגים את המשפחה כקורבן הבלתי נמנע של הצורך להתקדם ולהצליח. "Airplanes" של B.O.B מ-2010 מציע מבט מעט מורכב יותר דרך עיסוק ברצון לחזור לפשטות והאותנטיות (גם המוזיקלית) שאפיינה את הימים שלפני ההצלחה ומחיריה. פזמון השיר שואל האם ניתן להעמיד פנים ש"אווירונים" (שאפשר להשוותם למסוק של קומבס כסמל של מוביליות פיזית וחברתית וסגנון חיים מהיר) הם "כוכבים נופלים" בשמי הלילה האורבני מהם ניתן לבקש

[37] כך כמובן ניתן להבין את הצלחתה לאחרונה של סמת הבחירות "Make America Great Again".

משאלה לגאולה. בצד הצהרה כמעט נכנעת על המשך שיתוף הפעולה עם המרוץ לתהילה, השיר מבטא גם אובדן דרך במרדף וכמיהה למשאלה מכוכב נופל להשיב את כל מה שאבד ולמצוא מחדש את הבית. בניגוד לקומבס השיר של B.O.B אינו מציע פתרון נרטיבי לפער שבין המרדף אחר חלומות והמחיר שהם גובים אלא דווקא מדגיש אותו על חוסר האונים והייאוש שבו. העמדה הנוטה יותר להתדיינות וביקורת של שני השירים האלו לעומת קומבס יכולה להתקשר לכך שמדובר באמנים צעירים יותר מהשורה השנייה של עולם ההיפ-הופ שמצד אחד נמצאים עדיין באמצע הסולם ולא בקצהו כמו קומבס ומצד שני יכולים לפיכך עוד לבוא בדין ודברים עם ההגמוניה. הספקנות כלפי היכולת לשמור על הבית או חוסר האונים בחיפוש אחריו יכולה להתפרש גם כספקנות כלפי פרדיגמת ההצלחה שמייצגים ענקי ההיפ-הופ דרך הצבעה על המחירים הכרוכים בה או התחושה שהמסע לקראתה הוא בלתי נגמר.

3.4.3. הממד הפסיכולוגי של הבית

הבית בשירו של קומבס מזוהה באופן מפורש וישיר עם העצמי והחזרה הביתה מתוארת כחזרה של האדם 'אל עצמו'. החזרה הביתה מתאפיינת כנדון לעיל בנרטיב של גאולה אישית, גאולת הסובייקט, המתנסחת במונחים של שייכות, כוח, חירות ומסוגלות. החזרה לעצמי האמיתי מובנת כיכולת לקיים קיום אותנטי, נאמן לעצמו שתוכו כברו. קיום אותנטי מתעצב בשיר לא כמצב סטטי אלא כדיספוזיציה דינמית כלפי המציאות שעיקרה מצב של "אני מגיע". זו הבטחה להגשמה עצמית הזוכה לאשרור מחודש ומתקשרת שוב אל תחושת הפוטנטיות שמייחס קומבס לבית. הזיוף והמתח בין חייו הפנימיים והחיצוניים והמתח בין התנהגותו הרצויה והמצויה של קומבס מבטאים בשיר את הגורמים המרחיקים אותו מהבית ועל כן החזרה אליו עוברת דרך עצירת מעגל השקרים העצמיים והחזרה לעצמי, שני אלמנטים שמתחברים יחדיו לתמה בעלת מוטיבים דתיים של גאולה המתנסחת במונחים של שיקום העצמיות.

החזרה בתשובה או גאולה שמבקש קומבס אינן מושגות באמצעות חרטה או כוונה לשנות את מנהגו שאינן מופיעות בשום מקום בשיר אלא רק דרך הוידוי וקבלת מחילה על משגיו. כאמור, ביחסו של קומבס לדרך בה הוא צועד הוא אינו רואה צורך בשינוי שלה או נסיגה ממנה אלא רק במציאתה מחדש. את אותה סליחה או מציאת הדרך מחדש מבקש קומבס להשיג דרך תבנות נרטיבי שמכליל יחדיו את כל הקשיים שפקדו אותו כמרכיבים בדרך לשיבה הביתה ולהפיכתו ל"אדם טוב יותר". כך מקבלים המשגים והקשיים הצדקה ואף חשובה מכך היא הצדקת הדרך. ההצדקה הזו של הדרך היא המפתח לחזרה הביתה מאחר והיא לוקחת חלק בכמיהה לשיקומה של העצמיות. ברוח לקאניאנית, אל מול דמות המראה הלכידה של "פאף" (הדימוי) מרגיש "שון" (העצמי הנחווה) כחסר אונים, מפוצל וכוזב וכך גם מול מבטו המשקף של בנו שעליו מושלכת דרישה לזהות יציבה ומושלמת אל מול חוויה של התהוות שטרם נסתיימה (אוונס, 2005). הקהל שאל מולו מתעצבת

השיבה הביתה מתפקד כאחר גדול שמכיל בתוכו את דמותו הסמלית של נוטוריוס ביג המייצג את עולם ההיפ-הופ, רוח הארלם וגרסה של החלום האמריקאי. האינטגרציה של הדרך כמסע הכולל עליות ומורדות ומוביל בסופו של דבר ל-"אדם טוב יותר" היא האינטגרציה של העצמי וביטול הפער שבין הדימוי וחווית העצמי, מה שמאפשר להבין כיצד הדרך שהובילה לאובדן הבית היא גם זו שמחזירה אליו מבלי שהצועד בה יצטרך לשוב על עקבותיו.

היחס בין אובדן והשיבה אל הבית לבין הדרך מקבל נדבך נוסף בבחינת תפקידה של הנוסטלגיה בשיר. מן האמור לעיל אפשר לסווג את הנוסטלגיה בשירו של קומבס כנוסטלגיה רפלקטיבית-אישית (Boym, 2001) שמנסה באמצעות נרטיב לכונן בית בתוך תנועת הזמן (להבדיל מרצון לחזור אחורה בזמן אל עבר אידיאלי מדומיין). קומבס יוצר תנועה פרדוקסלית סותרת כאשר הוא מציב את הארלם, נקודת ההתחלה, בתור נקודת הסיום שהוא "לא יעצור" עד שיגיע אליה. התנועה הזו קדימה בזמן לקראת העבר מנסה לייצר השלמה בין ניגודים ולאחד את אובדן הבית עם מציאתו. מאידך, אם נאמץ קריאה סמלית של הארלם, אפשר לראות בנוסטלגיה בשיר כרסטורטיבית (ibid) מכיוון שהיא מבקשת לחדש ערך מסוים המגולם בראשית הדרך, נקודת מקור של אותנטיות מדומיינת המגולמת במושג של הבית.

לבסוף, לא ניתן לזהות בשיר עדויות מפורשות לאלביתי פרוידיאני למעט אולי החשש מפני הרגע שבו "אורות המועדון ידלקו" והמודחק ישוב ויתגלה. עם זאת, יתכן וניתן להציע כי מה שזוכה לאישור בשיר, קרי ערכה ונכונותה של הדרך בה צועד קומבס והיכולת שלו לחזור לעצמו, מסתירים מאחוריהם את כל מה שמודחק על מנת לאפשר אותם. הכאב והאשמה על מותו של נוטוריוס ביג, חוסר היכולת לתקן את מחדליו הרומנטיים וכשליו כהורה, המחשבה כי לא יצליח לפרוץ את מעגל השקרים ולא יצליח להתאחד מחדש עם עצמו והפחד כי הדרך לא מובילה בחזרה לתחושת השייכות והאותנטיות אלא רק הרחק מהם מרחפים כולם כצללים שאותם מבקש קומבס לגרש דרך ההצהרה על שובו הביתה.

3.4.4. סיכום: אובדן הבית אצל קומבס

הבית בשירו של קומבס הוא מקום שמצד אחד אבד ומצד שני ניתן וצריך לשוב אליו. יתרה על כך, אובדן הבית מוצג כחלק אינטגרלי ממציאתו בסופו של דבר והשיבה הביתה מתעצבת בשיר כחזרה אחורה אל מצב של תנועה קדימה לאחר שזו השתבשה. קומבס אינו מציע פתרון מעשי לאף אחד מהגורמים והמשגים שהרחיקו אותו מעצמו ומביתו ומכאן כנראה שהקבלה שלהם וההשלמה עימם, המחילה אך לא התיקון או הכפרה, הם המפתח לשיבה הביתה שמגולמת למעשה בעצם הבעת האופטימיות לגבי אפשרותה חרף כל השברים. התגשמות הנבואה של "Mo' Money Mo' Problems" לא מובילה חלילה למסקנה כי עם פחות כסף או פחות מרדף אחריו יהיו פחות בעיות אלא לעמדה לפיה מה שהוביל לבעיות ואובדן הבית יהיה גם מה שיוביל

לפתרון שלהן. עמידה על כוחה של הדרך שהובילה הרחק מהבית גם להחזיר אליו כמו אומרת שעצם היכולת או הרצון להאמין באפשרות של חלומות העבר (אותו מצב של "I'm coming") היא היא החזרה הביתה עצמה. כך הקשר בין החזרה הביתה לסוג של חזרה בתשובה מעצב את הבית כמצב דינמי, להבדיל ממקום סטטי, של עמדה מסוימת כלפי המציאות המעוגנת במקור סימבולי (הארלם), נאמנות לקוד התנהגות ראוי ואמונה כי כל מה ששבור וסתור עוד יכול לבוא על תיקונו.

טענה אפשרית לקשר הומולוגי בין הנרטיב הביוגרפי של קומבס לנרטיב הלאומי של ארה"ב יכולה להשען על מועד שחרור השיר (2010) ומידת הצלחתו, שעשויה ללמד על היכולת שלו לתקשר עם חווית המציאות של רבים בתקופה של משבר בחברה האמריקאית. הומולוגיה שכזו תקשור בין הצורך של קומבס "לחזור לעצמו" ולהתאושש ממשבר לצורך של ארה"ב לחזור לעצמה, להיות גדולה\נהדרת שוב. כך למשל, מבנה הנרטיב המאשרר של קומבס והתוכן האידיאולוגי המובלע בו יכולים להתנסח כמקבילים לטענה לפיה משברים כלכליים הם חלק הכרחי בשיטה הקפיטליסטית המאפשר את תיקונה ופיתוחה ולא עדות לכשל בה או לצורך לשנותה. בהמשך לקו זה, קומבס כאמן שחור מרקע של מעמד נמוך מייצג את האפשרות לניעות חברתית ולהצלחה כלכלית וציבורית של בני מיעוטים (שכאמור מדברת גם אל ליבו של מעמד הביניים). החזרה של קומבס לעצמו היא ההבטחה כי האפשרות הזו לניעות והצלחה עדיין שרירה שכן הבטחתו של החלום האמריקאי עדיין תקפה בזמנים של ספק וחשש.

הניסיון לייצר פתרון נרטיבי לדיסוננס שבין ההבטחה המגולמת בדרך של קומבס\החברה האמריקאית לבין המציאות אליה הובילה הדרך הזו הוא ניסיון להבנות את הגורמים המשבריים כשלב סיפורי הכרחי של התמודדות עם קשיים בדרך אל הסוף הטוב והחזרה של הגיבור לביתו כ-"אדם יותר טוב". הקושי בנרטיב שכזה טמון בסתירה שבמעגליות שלו הנעה קדימה לקראת העבר ושבמסגרתה נקודת המוצא היא המטרה הסופית. כאשר קומבס מבקש "לחזור להארלם" הוא לא מתכוון לחזרה למרחב החברתי-גיאוגרפי של המעמד הנמוך השחור. בדומה גם ההצהרה על הנכונות לספוג בעצמו את הכדור שהרג את נוטוריוס או על הצורך 'לעשות את הדבר הנכון' ביחס לקימברלי פורטר הן הצהרות ריקות מאפשרות, ולפיכך מכוונה, ממשית. למעשה אלו הן פנטזיות במלוא מובן המילה, כאלו שהמפנטז מנוע מהגשמתן שהיא למעשה בלתי רצויה והרסנית. הבית, שמאכלס את הפנטזיות האלו, מתעצב בעצמו בתור בדותא נוסטלגית המבטאת את הרצון הבלתי אפשרי לחזור לנקודת מקור אותנטית של לכידות מדומיינת שאינה ואולי מעולם לא הייתה במציאות. כך הרצון לשוב הביתה, והצורך להצהיר על כך, לא נועדו למימוש אלא לשימוש על מנת להמשיך ולשאת מצב של גלות מהבית.

4. הבית החדש של האח\ר הגדול

תוכנית המציאות "האח הגדול" שודרה לראשונה בהולנד בשנת 1999 וזכתה מאז למאות הפקות חוזרות בעשרות מדינות. פורמט התוכנית מבוסס על בידודה של קבוצת אנשים מגוונת חברתית בתוך בית הנמצא תחת מעקב מצלמות רציף. התוכנית נמשכת כשלושה חודשים במהלכם נדרשים המשתתפים לעמוד במשימות המובילות להדחה הדרגתית של משתתפים, לרוב על בסיס הצבעות טלפוניות של הצופים ותמיד בתנאים שמציבה הפקת התוכנית. בשונה משני הטקסטים האחרים בעבודה, "האח הגדול" תנותח מבחינת הפורמט המופשט שלה ולא דרך ביטוי קונקרטי שלו בארץ או עונה מסוימת. הטעם לכך הוא התחושה כי בעצם המדיום הפועל פעולה על רעיון הבית יש מסר רב תוכן שאותו ניתן לבחון עוד לפני שנכנסים אל מאות היישומים המעשיים של התוכנית ברחבי העולם שידונו רק אגב הניתוח הצורני. ההתמקדות בלאנג של התוכנית ולא בפארול מתייחסת אל עצם הקוד המבני של ה"אח הגדול" ותוכניות ריאלטי בכלל כטקסט בעל משמעות בכל מה שנוגע לתפיסת וייצוג הבית. הניתוח יתחיל בדיון באפשרות להתייחס אל בית "האח הגדול" כמייצג של בית וימשיך בדיון בסוגית גבולותיו של הבית, מקומה של הטכנולוגיה בו, הדינמיקות החברתיות שבו, מנגנוני הפיקוח שלו וקשריהם למנגנוני הזהות שהוא מייצר ולבסוף תפקידו של האלביתי בו. מגמת הדיון תהיה לטעון כי "האח הגדול" מציגה מטאפורה רדיקלית לכינון מחודש של הבית במרחבים וירטואליים של ייצוג המוותרת על כמה ממאפייניו המסורתיים כגון פרטיות ואוטונומיה לטובת שימור או העצמה של מאפיינים אחרים דוגמת מקור לזהות ואותנטיות.

4.1. בית האח הגדול כייצוג של בית

בית האח הגדול אינו בית רגיל והוא אינו מייצג בית רגיל. למעשה, בהרבה מובנים הוא מסמל דברים הפוכים ממאפייניו השכיחים של הבית (כמו למשל פרטיות, בטחון, יציבות ועוד). מאידך, המרחב של בית האח הגדול עדיין מכנה את עצמו בית (אם כי באנגלית הוא נקרא house ולא home) ומקיים כמה מהתנאים שלרוב מאפיינים בית (פרקטיקות כמו לינה ואכילה, חציצה מהעולם החיצון, מסגרת של חיים משותפים ועוד). מאחר ובית האח הגדול איננו ייצוג ישיר של בית, היכולת ללמוד על מושג הבית והדרכים בהן הוא נתפס באמצעות ניתוח של בית האח הגדול הטלוויזיוני עוברת דרך בחינת מערכת היחסים הסמיוטית בינו ובין מושג הבית. אנה האנט (Hunt, 2006), למשל, טוענת כי תוכניות ריאליטי דומסטיות מציעות ייצוגים דיסטופיים של ביתיות שמספקים עונג צפייתי דרך ההשוואה החיובית שהצופים יכולים לערוך בין מציאות חייהם שלהם והמציאות על המסך ודרך חיזוק חשיבותם של הערכים הדומסטיים אל מול מראות ההרס שלהם. הקשר הסמיוטי שמציעה האנט בין בית האח הגדול והבית המשפחתי הקונקרטי הוא קשר של הנגדה בו האחד מגדיר את השני על דרך השלילה. מאידך לדעתי בה במידה שתוכנית כמו "האח הגדול" מציגה חזון מבהיל וקיצוני של דיסטופיה ביתית

רוויה קונפליקטים וחסרת פרטיות היא גם מציעה חזון מפתה וקיצוני לא פחות של אוטופיה ביתית מוקצנת המבטיחה לדייריה חווית עצמיות ואותנטיות שאליה שואף הבית הרגיל. טענתי היא כי לפחות בחלק ממאפייניו מותח בית האח הגדול את מושג הבית אל קצותיו ועל ידי כך הוא מייצג הגשמה רדיקלית, אוטופית, של פנטזיות ביתיות. במובן הזה בית האח הגדול הוא סוג של פנטזיה אולטימטיבית, דבר מה שמתאווים אליו כל עוד הוא מנוע מלהתגשם במציאות[38]. יתרה על כן, הוא גם נקודת מפגש והתכנסות אלו לתוך אלו של פחדים ופנטזיות כאחד. המשתתפים בתוכנית, ובאמצעותם הצופים בבית, מוזמנים לחיות ולחוות את ההתמזגות הזו של האיווי והפוביה על ההתענגות והאימה הגלומות בה.

שני סוגי היחסים הסמיוטיים האלו אל בית האח הגדול, אלו של ההנגדה ואלו של ההקצנה, או האוטופיים והדיסטופיים, מקנים לבית האח הגדול שניות דו-קוטבית שבמסגרתה האח הגדול הוא בעת ובעונה אחת חלום וסיוט אודות בית. השניות המבעיתה\מפתה של בית האח הגדול נמצאת כבר בעצם המעתק הסמנטי מ"האח הגדול" של ג'ורג' אורוול שסימן במשך כמחצית מאה חזון בלהות של שליטה טוטליטרית אולטימטיבית ל"אח הגדול" הטלוויזיוני שמבטו הבוחן והשליטה שבאה עמו מסמנים דבר מה מיטיב ונחשק, דרך לביטוי עצמי, הגשמה, הכרה ציבורית והצלחה חומרית (Andrejevic, 2002). שתי המשמעויות האלו, המבעיתה-דיסטופית של אורוול והמפתה-אוטופית של האח הגדול הטלוויזיוני מרובדות אחת על גבי השנייה ומגולמות שתיהן בדימוי הבית של התוכנית. הטענה העיקרית שתנחה את הניתוח להלן היא כי השניות הזו של בית האח הגדול היא חלק ממערכת מתחים בבית כמו זו שבין הפרדה מלאה מהעולם וחשיפה מלאה אליו או בין האתוס האינדיבידואליסטי של התוכנית והלכידות הכמעט משפחתית שלמשתתפים אין ברירה אלא לקיים.

מתח נוסף בבית האח הגדול מתקיים בין מציאות שהיא מצד אחד נשלטת, מותנית ומיוצרת לחלוטין אך בה בעת מציגה את עצמה כחופשית, בלתי תלויה ואותנטית. מספר דיונים אקדמיים אודות "האח הגדול" ותוכניות מציאות בכלל טוענים כי המשתתפים בתוכניות אינם מופיעים כ-"עצמם" כפי שאופיין הבלתי מתוסרט של התוכניות מבקש לטעון אלא תחת זאת הם "משחקים את עצמם" (Hartley, 2008; Zizek, 2002) וכי מה שמסומן כ"אמיתי" או "מציאות" הוא למעשה פרפורמנס של דבר מה שמציג את עצמו כאמיתי או מציאותי, בתיווכה המניפולטיבי של ההפקה (Couldry, 2009). סקרי דעת קהל אודות התוכנית בעולם מראים כי הפרמטר הראשון על פיו מוערכים משתתפי התוכנית בקרב הצופים הוא אותנטיות (Andrejevic, 2004)[39] ומכאן ניתן לטעון כי המשתתפים המצליחים בתוכנית הם אלו שמיטיבים לשחק את הדימוי של עצמם בצורה

[38] עיצוב הפנים של בית האח הגדול, למשל, מספק דוגמא אמפירית מעניינת לשניות הזו מאחר והוא לרוב מתאפיין בעיצוב-יתר שתוצאתו היא בריקולאז' אפילפטי של פנטזיות נובו-רישיות בתחום העיצוב ושילוב סגנונות, מרכיבים וצבעים כל כך מופרז ומופרך עד כדי כך שהוא מקיים נאמנה את משמעותה המילולית של אוטופיה כ"לא-מקום" והוא משמש על מנת לסמן את בית האח הגדול כמרחב שונה מכל בית מציאותי.

[39] בלא מעט מקרים בתוכניות ריאליטי (כמו עונת "האח הגדול" 2016 בישראל) ניתן לראות אדם שמתנהג באופן סוציופתי או אלים לכל דבר ועניין אך עדיין זוכה להערכה חיובית (ואף בתחרות) מאחר והוא "עצמו", "אמיתי" ואומר את "כל האמת בפנים".

משכנעת. במילים אחרות, ליבם של הצופים נוטה (או מוטה) בכיוון אותם משתתפים שמצליחים לשכנע אותם באמיתות והאותנטיות של ההתרחשות, דהיינו כאלו שמחזקים את טענתה של התוכנית ל"מציאות" מקורית. אחד הדברים המעניינים בטענת המציאות והאותנטיות של תוכניות הריאליטי הוא שהן נובעות מכוחם של סיטואציה ומרחב שהם באופן גלוי, מוצהר ומודגש מיוצרים ונשלטים. באופן פרדוקסלי הטענה למציאותיות של האירועים והדמויות בתוכניות מתקיימים ואף מתחזקת למרות ובגלל האופן שבו הן מדגישות ומנכיחות את המלאכותיות הנשלטת של הסיטואציה המצולמת (Flynn, 2005). ג'ון קורנר מעיר בהקשר זה כי:

> "Big Brother operates its claims to the real within a fully managed artificiality, in which almost everything that might be deemed to be true about what people do and say is necessarily and obviously predicated on the larger contrivance of them being there in front of the camera in the first place" (Corner, 2002. p.256).

בית האח הגדול הוא אם כך מרחב שמייצר, לכאורה לפחות, אותנטיות שמתאפשרת בזכות שליטה חיצונית טוטאלית. ההנכחה הרדיקלית של הכוחות המכניסטיים-חיצוניים שקובעים ומתנים את מציאות חייו של הפרט מאפשרת לו להופיע כאותנטי באופן שאינו אפשרי במציאות הלא-טלוויזיונית. המתח הפרדוקסלי שבין היות נתון לשליטה לבין אותנטיות חופשית שמאפיין את הסיטואציה של בית האח הגדול יהיה לאחד ציר רקע נוסף של הניתוח להלן.

4.1.1. חציצה והפרדה: הכל ידוע והרשות נתונה

הפורמט של תוכניות האח הגדול מבוסס על הגשמה מלאה ורדיקלית של ערך החציצה וההפרדה מהעולם החיצוני של הבית ובעת ובעונה אחת על ביטול מלא ורדיקלי שלו. מצד אחד גבולות בית האח הגדול הם גבולות מוחלטים בהיותו מרחב אטום ומבודד כמעט לחלוטין מכל בחינה פיזית מהעולם החיצוני. מצד שני גבולות הבית פרוצים לגמרי או כלל לא קיימים מאחר והוא חשוף באופן כמעט מלא למבט החיצוני התמידי של המצלמות, ההפקה ומיליוני צופים בבית. שני המרכיבים האלו מתפקדים כשני צדי המטבע של הפורמט כאשר הבידוד של הבית והמבט החיצוני לתוכו משמשים לחילופין ובמשולב כמחוללים וכמלבים של הדרמה.

הבידוד של בית האח הגדול, אי-התלות שלו כביכול, היותו מוכל בתוך עצמו והרחקת המציאות החיצונית יוצרים מראית עין של מרחב חופשי המאפשר התנהלות ספונטנית ובלתי מותנית וככזו אמיתית או אותנטית. מאידך הסגירות ומצב הכליאה המעשי של הבית מכפיפים את הדיירים לכוח חיצוני (בין אם של ההפקה ובין אם זה המגולם במבטם של הצופים) השולט בחייהם. המבט החיצוני אל תוך הבית

מבטיח גם הוא אותנטיות כאשר הוא מספק עדות לכך שהאירועים או הדמויות בבית הם אכן מה שהם, זהים לאופן שבו הם מופיעים, וככזה משמש כערבות ל'אמיתיות' של האירועים (לכן הריאליטי יכולה לטעון ליותר 'מציאות' מהמציאות עצמה). מצד שני המבט החיצוני מתפקד כמדיום של שליטה חברתית קיצונית הבאה לידי ביטוי הן בקביעת הכללים המפורשים והמובלעים של הבית, הן בהתערבות ישירה בו ושליטה בגורל הדיירים ובעיקר בכך שבעוד שהדיירים מקיימים אינטראקציה 'נקייה' וספונטנית זה עם זה הנמען האולטימטיבי של כל מעשיהם הוא למעשה תמיד הצופה הבלתי נראה שבחסדיו הם חפצים וממרותו הם יראים.

כך הבידוד של הבית בצירוף מבטם ונוכחותם של המצלמות והמיקרופונים בו משמשים בכדי להעניק לדיירים לגיטימציה הן כמושאים דוקומנטריים חופשיים ואותנטיים והן כסימולקרה המתרחשת בסביבה של וירטואלית מלאכותית ונשלטת (Flynn, 2005). בהתאם, ההפקה של האח הגדול נוטה להנכיח ולהדגיש את עצמה ואת פועלה המניפולטיבי הן בעבור הצופה והן בעבור הדיירים ודווקא בכך להבטיח את המפגש האינטימי והאותנטי עם דמויותיהם של הדיירים(ibid) . בכינון המרחב של הבית, קצת כמו בתורת הצמצום הקבלית[40], האח הגדול (שלצרכנו כאן משלב בדמותו הן את ההפקה והן את הצופים בבית והתקשורת) מפנה את עצמו פיזית מהמרחב של הבית על מנת להתייצב מחוצה לו כנוכח נעדר או נעדר נוכח, צופה ושופט, מיטיב ומעניש. ה'חלל הפנוי' שנותר מתעצב כתוצאה מכך כמרחב כפול פנים שמאפשר מצד אחד רצון חופשי מלא, נעדר תסריט בו הרשות נתונה במלוא מובן המילה ומצד שני מוכפף לשליטה טוטליטרית שבעבורה הכל ידוע. אופיים הכפול, האטום לחלוטין ושקוף לחלוטין, של גבולות בית האח הגדול נקשר אם כך לאופיו הכפול כשולל וכמחולל בו-זמנית של חירות. באופן דומה הוא גם נקשר לאופיין המלאכותי באופן מודגש ואותנטי באופן מוצהר של התוכנית וסוגת הריאליטי בכלל. כך גם מערכת היחסים של הפנים והחוץ שיוצרים הגבולות הפרדוקסליים של הבית מצליחה לאיין לגמרי את החוץ מבחינה פיזית בתוך גבולות הפנים ולהנכיח אותו לגמרי מהרבה בחינות אחרות.

4.1.2. מקומה של הטכנולוגיה

בית האח הגדול מכיל מאות מצלמות אך אף לא מסך אחד (שזמין באופן סדיר לשימושם של הדיירים). העדרם של כל אמצעי תקשורת או בידור בבית מעצבים אותו כמרחב שהתקשורת נעה ממנו אך לא אליו, מקור בלתי פוסק של מידע הזורם החוצה אך רק לעיתים נדירות ביותר היעד של מידע המגיע מהחוץ. העדרה של טכנולוגית התקשורת משרתת את הפורמט ביצירת אפקט סיר הלחץ החברתי שאינו מאפשר מפלט, מה שיכול להצביע על תפקידה בבית ממשי כמתווכת ומעדנת של ההתנהלות החברתית. העדרה של הטכנולוגיה הוא מהותי לנרטיב של הפורמט באופן נוסף מאחר והוא מאפשר או אפילו מכריח את המציאות שלו להיות מוסבת

[40] רעיון קבלי במסגרתו בריאת העולם התאפשרה כאשר האלוהות הטוטאלית "צמצמה" את עצמה על מנת לפנות מקום למציאות שאיננה אלוהית.

אך ורק על עצמה. אפשר להציע כי הטענה ל'מציאות' של תוכנית הריאליטי מבוססת על הצגת ההתרחשות שבה כמקור ראשוני, sui generis, ה"מניע הבלתי מונע" האריסטוטלי של שרשרת הסימון, המקור האבוד של הסימולקרה. כמו פרופיל טוויטר בעל מיליוני עוקבים שאינו עוקב בעצמו אחר אף אחד[41].

הזרימה החד כיוונית של מידע מבית האח הגדול תומכת בו כמרחב של התרחשות אותנטית ומקורית מאחר והיא מנתקת אותו מהקשר ומציבה אותו כעומד בפני עצמו. מאידך היא מהווה נדבך מרכזי בכליאה ה'עמוקה' של הבית המתבטאת בכך שהוא אינו מונע רק יציאה פיזית של דייריו אלא גם יציאה תודעתית בה מושאיה החיצוניים של ההכרה אינם חלק מהמציאות הפיזית המידית שלה, מה שמכריח אותם להיות נוכחים כל העת במשחק שאינו חדל לעולם[42] (סיבה נוספת לכך שהוא יכול לטעון לאותנטיות). יוצא מכך שהמצב התומך בטענה לאותנטיות של המציאות והדמויות הוא גם חלק מרכזי ממנגנון הכליאה והשליטה של הבית.

ברנדט פלין (Flynn, 2005) מתארת את הסגנון הפורמליסטי של התוכנית המסב תשומת לב לקיומו של המנגנון הטלוויזיוני המניפולטיבי אך באותו זמן מבנה את הדיירים כמושאים דוקומנטריים ריאליסטיים אינטימיים ואותנטיים. את המנגנון הזה של התוכנית ניתן להבין באמצעות מה שז'יז'ק מכנה "המבט הבלתי אפשרי" (Zizek, 2011), מבט המסיר את עצמו מהמקום אליו הוא מביט ובכך מנכיח את עצמו במקום שממנו הוא נעדר. גם הצופה בתוכנית וגם הטכנולוגיה המאפשרת את הצפייה אינם חלק מהמציאות שלתוכה הם חודרים אך באותה עת עצם מבטם הוא הכוח שמכונן את המציאות הזו. המבט הבלתי אפשרי של ז'יז'ק מכונן את המרחב הנצפה של הבית כמרחב קדם-טכנולוגי ואולי קדם-סימולקרי של מקור אותנטי ובלתי מופר המתאפשר, למרבה האירוניה, רק באמצעות ההתניה הטכנולוגית. דיירי בית האח הגדול אינם, לכאורה, סייבורגים במובן של דונה הראווי (Haraway, 1987) שכן אין להם את הסימביוזה המתהדקת עם אמצעי תקשורת ובידור אלקטרוניים שמאפיינת את חיי הצופים. אך העלמותה המוחלטת של הטכנולוגיה בבית האח הגדול מבטאת למעשה את היטמעותה המוחלטת של הטכנולוגיה בקיום האנושי וסייבורגיות מדרג חדש. בבית האח הגדול אין צורך במסכים מכיוון שהמציאות בו היא עצמה המסך, זהו האיחוד המלא והטוטלי בין האדם והטכנולוגיה המייצגת אותו, נקודת הקצה בה האדם שצפה בטלוויזיה קם, נכנס לתוכה ונבלע אל תוך הדימויים שהיא מציגה. במונחי בודריאר (2007 [1981]), המקור לא מתאחד רק עם הדימוי שלו, אלא גם עם המדיום שמתווך את הדימוי. המאבק של המתחרים להיוותר בתוך הבית הוא מאבק על זכות היסוד המכוננת של הסלבריטאות להיוותר בתוך מרחבי הייצוג, להופיע כדימוי. ההדחה מהתוכנית יוצרת לפיכך מצב של "פליטות

[41] בפועל פורמט התוכנית מאפשר כניסה במשורה של מידע מהעולם החיצון והצגת ההתרחשות בו מתוך הקשר רחב יותר מגבולותיו. אך התיווך העמוק והנשלט של ההפקה בקשרים אלו מותיר לטעמי על כנו את הטענה למציאות מקורית של התוכנית.

[42] במקום בו המבנה הפיזי והטכנולוגיה של בית האח הגדול אינן מספיקות על מנת לייצר את האפקט הזה מתערבת ההפקה עם חוקים כמו איסור על ספרים או החוק האוסר על דיירים לישון במהלך שעות היום.

ריאליטי", הגליה אל "המדבר של הממשי" מחוץ למרחבי הייצוג שם יגוועו בחלוף 15 דקות אם לא יצליחו למצוא מקור חיים של אמצעי ייצוג (למשל, מדורי הרכילות) ולבנות באמצעותם בית סימולקרי מחודש.

4.1.3. מלחמת פרוקסי של זהויות

סוגת הריאליטי משמשת לא אחר ובכל רחבי העולם כפלטפורמה לייצוג מלבה או מלבן של סוגיות פוליטיות (Baruh and Hoon Park, 2010). הליהוק של האח הגדול, בודאי במקרה הישראלי, מבטיח כי בכל עונה יתקיימו מספר צירי קונפליקט המקבילים לקונפליקטים חברתיים מוכרים (פוליטיים, מעמדיים, אתניים, מגדריים, דוריים וכו') המצטרפים למתחים הבינאישיים בבית כך שנוצר כעין ייצוג מיקרוקוסמי של פוליטיקת הזהויות של החברה (ומכאן גם הטענה של התוכנית לתפקיד בשיח הציבורי ו\או לערך אנתרופולוגי). פוליטיקת הזהויות של העולם האמיתי נסובה סביב התביעה של קבוצות תרבותיות להכרה שמתרגמת לזכות לשעתוק והמשכיות (וולצר, 2003). בהתאם, כאשר משתתפי האח הגדול מנסים להמנע מהדחה הם גם נאבקים על הכרה ואישור האותנטיות והלגיטימיות של זהותם שבאים לידי ביטוי בזכות להמשכיות, דהיינו הזכות לשחק ולנצח במשחק. השותפות של הקהל בנעשה בבית דרך הצבעה מאפשרת לכל צופה לבחור את הגלדיאטור המייצג שלו במלחמות הפרוקסי של הזהות[43].

גישתה של התוכנית לפוליטיקת הזהויות בבית אוחזת בחבל בשני קצותיו. מצד אחר המבנה התחרותי של התוכנית יוצר דינמיקה דרוויניסטית של 'השרדותם של המתאימים' עד לנצחונו הסופי של אדם (או זהות) אחד בלבד תוך דחיקה הדרגתית של האחרים. מאידך התוכנית מציגה את עצמה כספרה ציבורית דמוקרטית בה סוגיות חברתיות זוכות לעיבוד ודיון פתוח דרך הניסוי החברתי ותחת כוחו של המבט הציבורי. במובן הדמוקרטי הזה התוכנית מקנה לגיטימציה לזהויות תרבותיות בעצם הכללתה של דמות המייצגת אותן במשחק, הכללה בתוך הבית במובנו הרחב של ה'אנחנו' התרבותי. האינטראקציה בבית, או מוטב גישת ההפקה ביחס לאינטראקציה בבית, לובשת לפיכך גוונים הנעים בין מעבדה לבחינתם, עיבודם ואף יישובם הפלורליסטי של צירי הקונפליקט בבית לבין זירה בה נציגי הצדדים מתגוששים במטרה להדיר זה את רגליו של זה. מצד אחד הקיום המשותף מכריח את המשתתפים לשתף פעולה מחמת המגורים המשותפים המקדמים תלות הדדית, שותפות גורל וקהילתיות בין זהויות מרוחקות ומנוגדות. מצד שני הקהילתיות ושיתוף הפעולה הם צורך אינסטרומנטלי בדרך להשגת מטרות אנוכיות והעובדה כי לתוכנית יש רק מנצח אחד מבהירה לצופים ולמשתתפים מהו סדר היום המקיאווליאני האמיתי שמסתתר מאחורי כל הדדיות בתוכנית. הקונפליקטים שהתוכנית מייצרת מקבלים בסופו של דבר פתרון נרטיבי המגולם בתוך הפורמט התחרותי שמכתיב כללי

[43] דוגמא מובהקת ניתן למצוא בעונה הראשונה של האח הגדול הישראלי שעימתה בין ה"פרידמנים" ל"בובלילים".

משחק אלימים גם אם עליהם נבנה מבנה-על של בריתות, חברויות ושיתופי פעולה. המשל של האח הגדול על החיים הוא שאנו חיים בעולם בו כל אחד דואג לעצמו אבל על מנת לעשות זאת עליו בלית ברירה לשתף פעולה עם אחרים עד לרגע שבו לא יזדקק להם יותר ויכול לעמוד לבדו כמנצח.

4.1.4. "נא להתנהג בהתאם": בית האח הגדול כפנאופטיקון

"נא להתנהג בהתאם" הוא מטבע לשון ואפילו מוטו לא רשמי שנקשר עם תוכנית האח הגדול בישראל והוא מופנה אל משתתפי התוכנית בהקשרים שונים (כמו במעמד כניסתם אל הבית) על מנת להזכיר להם את היותם נתונים במעקב. ביטוי זה מבטא כמעט בתמימות את הפונקציה הפנאופטית של האח הגדול בניסוחו של מישל פוקו (2015 [1975]). אצל פוקו מודעותו של אדם לנראות שלו ולהיותו תחת פיקוח מובילה להפנמה של הכוח הפועל עליו, הפנמה שהופכת אותו לסוכן השעבוד שלו עצמו וכופה עליו "להתנהג בהתאם", מיוזמתו הכביכול חופשית, בהתאם לסדר היום של המפקח. אולם כאשר משתתפי התוכנית מתבשרים כי עליהם להתנהג בהתאם, קרי להתמסר מרצון לכוחו של הפיקוח, הדבר נעשה ומתקבל בנימה עולצת כאילו מדובר היה בברכה לאדם ביום חגו.

ההיפוך בין האח הגדול האורוולאני המאיים ושולל החירות והעצמיות לבין האח הגדול של תוכנית הטלוויזיה שמבטו מיטיב, מאשר ונחשק משך תשומת לב מחקרית שקשרה אותו לשתי מגמות (ואולי שני היבטים של אותה מגמה) חברתיות-כלכליות בנות זמננו. כיוון אחד קושר את תופעת האח הגדול והריאליטי בכלל לכלכלה האינטרנטית שמנגנון הרווח שלה מבוסס על נכונותם של גולשים לחשוף כמה שיותר מידע אישי. תוכניות הריאליטי, כך נטען, משתתפות בשחיקת הערך של פרטיות והעלאת הערך של חשיפה עצמית כאמצעי להצלחה, הכרה והגשמה עצמית, תהליכים שמקבילים ומוכפפים לאינטרסים הכלכליים של הקפיטליזם הדיגיטלי שניזון מחשיפה מרצון של אנשים והופך את הניראות לסוג של הון המגלם את המחיר הגבוה והאטרקטיבי שמשולם למי שמוכן למכור את הפרטיות שלו (Andrejevic, 2002). כיוון אחר או משלים קושר בין תופעת האח הגדול והריאליטי לבין הנכונות להתייחס בסלחנות או בחיוב לפיקוח ממסדי ולפגיעה בפרטיות בין אם במרחב הציבורי הפיזי, כמו שכיחותן ההולכת וגוברת של מצלמות במעגל סגור, ובין אם במרחב הוירטואלי, כמו יירוט פעילות פרטית על ידי גופי בטחון (Smecker, 2013).

דרך שלישית (או נדבך שלישי של המגמה לעיל) להסביר את הפיכתו של מנגנון השליטה הטוטליטרי האולטימטיבי לסוכן של חירות והגשמה היא לראות באח הגדול ביטוי לשלב חדש באבולוציה של חברת הראווה. במציאות בה הייצוג מקבל קדימות לממשות (Debord, 1977 [1967]) או שעצם ההבחנה בין השניים מתפוגגת (בודריאר, 2007 [1981]), הנראות, עצם המצב של היות מושאו של מבט, הופכת לתנאי הכרחי לקיום.

על רקע זה ניתן להבין את טענתו של סלבוי ז׳יז׳ק אודות ההיפוך בפחד שמייצג האח הגדול שעבר מפחד מפני נוכחותו לפחד מפני העדרו, מהחשש שיראו אותנו תמיד לחשש שלא יראו אותנו כלל:

> ״What if Big Brother was already here, as the (imagined) Gaze for whom I was doing things, whom I tried to impress, to seduce, even when I was alone? What if the Big Brother show only renders palpable this universal structure? In other words, what if, in our "real lives," we already play a certain role – we are not what we are, we play ourselves? The welcome achievement of "Big Brother" is to remind us of this uncanny fact״. (Zizek, 2002, p.226)

ההיפוך הזה ביחס אל האח הגדול יכול גם לבטא את המעבר שמתאר זיגמונט באומן (2004 [1998]) מתיאור פוקויאני של הכוח דרך מטאפורת הפנאופטיקון לתיאור בן זמננו של חברה ״סינאופטית״ בה אלו הם הרבים שצופים במעטים ולא להפך. בחברה כזו, טוען באומן, הכוח עובר משימוש באמצעים של משמוע אל אמצעים של פיתוי, מנופף יותר בגזר מאשר במקל וכך המבט החיצוני כבר אינו מציג את עצמו כמאיים ומדכא אלא כנחשק ומשחרר.

ההשתמעות המעניינת של קו מחשבה זה בהקשר בית האח הגדול הוא שבירת הקשר בין אוטונומיה וחופש. האח הגדול מסמן את אובדן הפרטיות במובן של להיות מופרד ונסתר מעיני הכלל אך באותה עת הוא גם המקור לאישור העצמיות במובן של קבלת הכרה מהכלל. למעשה בית האח הגדול מגביל מאוד או שולל מדייריו לא רק את הזכות לפרטיות אלא עמה גם את מרבית זכויות האדם הטבעיות - הזכות לחירות, חופש התנועה, חופש הביטוי, חופש העיסוק, הזכות לכבוד, הזכות לשם טוב והזכות לשוויון בפני החוק. שלילת הזכויות הזמנית הזו נעשית בהסכמה מאחר והמשתתפים ועימם הקהל סבורים שהם מקבלים בתמורה דבר מה ששוויו עולה על מחירו. כך הבית המפוקח כבר אינו מציע, במינוח של ישעיהו ברלין, חירות שלילית המבוססת על חופש מכפייה אלא חירות חיובית המבוססת על חופש לעשייה ועל פיתויה של ההבטחה להגשמת מאוויים. כך אם חופש כונן בעבר על ידי אוטונומיה עכשיו הוא מכונן דווקא דרך התערבות חיצונית בחייו של הפרט. האח הגדול הטלוויזיוני מכיל עדיין בתוכו את זה האורווליאני, הטוטליטריזם המגולם בפיקוח האולטימטיבי שריר וקיים אלא שהוא אינו מאיים כפי שהיה ב-1984 שכן כעת יש בו משהו מפתה והאח הגדול הפך ל״דיקטטור נאור״. ההבדל נעוץ אולי בסוג הסדר החברתי שהכוח הפנאופטי משליט, שכן בעוד שאורוול דמיין אח גדול פשיסט או קומוניסט הכופה קונפורמיות וציות ושמצר את צעדיהם של דרכיהם של נתיניו האח הגדול הטלוויזיוני הוא קפיטליסט התובע מנתיניו אינדיבידואליזם תועלתני וחתירה תחרותית להגשמה עצמית בין היתר על ידי כך שהוא מרחיב את טווח הצעדים שלהם לכאורה לאינסוף.

4.1.5. האידיאולוגיה של האח\ר הגדול

כאשר בית האח הגדול הופך את הסובייקט לייצוג 'ראוותי' הופכים הקירות למראה חד-כיוונית בה מנסים הדיירים למצוא את דמותם המשתקפת דרך עיניו של צופה או צופים בלתי נוכחים (Carabell, 2013). מבטו של האח הגדול משקף למשתתפי המשחק את התמונה שלהם בנוגע לעצמם שאותה הם רואים דרך עיניים שאינן שלהם. מעברה השני של המראה ניצבת דמות יודעת כל שהיא המקור לכוח וחוק, סדר, ערך, שפה ומשמעות, שיפוט והערכה, זהות, משמעות, אוריינטציה במציאות, סיפוק מאווים והפגת חרדות. ז'יז'ק (Zizek, 2002) צוטט לעיל כזוקף לזכות התוכנית הישג 'מבורך' בגילוי המוחשי של מצב אנושי בו אנו תמיד "משחקים את עצמנו" אל מול מבט חיצוני נסתר אך נוכח תמיד. בדומה מציע גם פרנק סמקר (Smecker, 2013) להבין את האח הגדול במונחי "האחר הגדול" הלקאניאני המתפקד ככוח סמלי שהוא המקור לסדר הסמלי שבתוכו מתקיים הסובייקט.

התלות הקיומית של דיירי הבית באח\ר הגדול עוברת מצרכיהם הביולוגיים אל הנפשיים ויוצרת עמו יחסים של הזדקקות מתמדת. הצורך בסיפוק, הכרה ואישור מהאח\ר הגדול מגדיר חסר שיכול להתמלא רק באמצעותו עצמו ומרחב שבתוכו מתפתח האיווי הלקאניאני (אוונס, 2005). אצל לאקאן האחר הגדול הוא גילום באובייקט של הסדר הסמלי - התחום של השפה, החוק והתרבות (שם). בבית האח הגדול הוא מתפקד כמקור החוק והסדר אך גם כמקור הייצוג והענקת המשמעות[44]. האח\ר הגדול שולט במערכת הלשונית ועל כן הוא הנוכחות השלישית שמתווכת תמיד לא רק כל אינטראקציה אינטר-סובייקטיבית אלא גם כל פעילות אינטרו-סובייקטיבית. ממד התרבות של האחר הגדול הלקאניאני מקבל ביטוי מעניין באח הגדול המכליל בתוכו חלק גדול ובולט של תרבות לאומית המתגלמת במדורת השבט הטלוויזיונית. המבט החיצוני על המשתתפים מכונן אותם כסובייקטים שלו וזהותם ("האחר הקטן") היא בבואתם כפי שהיא משתקפת במראה שיוצר בעבורם האח\ר הגדול שמזהה בעבורם את עצמם עם עצמם ("שלב המראה") והתחרות על "אותנטיות" בבית היא למעשה התחרות על האישור של הדימוי של עצמם כעצמם.

במונחיו הלאקאניאנים של לואי אלתוסר אפשר לתאר את האח\ר הגדול כמערכת אידיאולוגית המסבה את הדיירים לסובייקטים שלה על ידי כך שהיא "משיגה מהם את ההכרה שהם אמנם תופסים את המקום שהיא הצביעה עליו בתור המקום שלהם בעולם" (אלתוסר, 2008 [1971], עמ' 54), מערכת שפועלת במשולב עם מנגנונים דכאניים הכופים על המשתתפים שיתוף פעולה עם ההפקה. האידיאולוגיה של האח הגדול ממצבת את הדיירים\סובייקטים שלה כדימויים הנתונים לצפייה, בחינה, מניפולציה ושליטה אך גם כניחנים בחופש ביטוי עצמי ואותנטיות. אלו אינם מאפיינים גרידא של הקיום בתוך בית האח הגדול אלא עצם תנאי התשתית המכוננים שלו. ההכרה של הדיירים במקומם לעיני המצלמה "בתור המקום שלהם בעולם" היא ההכרה, אולי

[44] לאקאן תיאר את האחר הגדול כ"אתר שבו מיוסד הדיבור" (שם, עמ' 39), כאשר במקרה דנן הדיבור יכול להקביל לפעולת הייצוג הטלוויזיוני.

ההתפכחות (לדברי ז׳יז׳ק) וההסכמה, בנוגע לאופיו הטוטליטרי של האחר הגדול. לטענת סמקר (Smecker, 2013), הסובייקטים שכך משתקפים במראה החד כיוונית של קירות הבית בתוכנית, זו שמאחוריה ניצב האח הגדול בתפקיד האחר הגדול, מבטאים צייטגייסט בן זמננו בו בני אדם מקבלים על עצמם בהכנעה, ברצון או באדישות את הפגיעה המתמשכת בפרטיותם. לכן טוען סמקר כי תוכנית האח הגדול מהווה מודל אידיאולוגי-פוליטי להתנהלות והתפיסה העצמית של בני אדם ביחס למערכות כלכליות ו\או פוליטיות השואפות לצמצם את זכותם לפרטיות ואוטונומיה. גם כאן, כמו בדיון בפרק הקודם, אנו פוגשים מגמה של הרחבת החירות החיובית על חשבון צמצום החירות השלילית.

4.1.6. האלביתי

למרות הפוטנציאל הרב לכך, האלביתי במובנו השלילי והמאיים אינו מופיע באופן גלוי בבית האח הגדול. ניתן רק לשער מה חלקה ושיעורה של חווית האלביתי בהתמודדות הפסיכולוגית של משתתפי התוכנית בפועל, אולם ככל שהדברים נוגעים לאופן שבו התוכנית מציגה את עצמה וחווית הצפייה בה, היא בוודאי רחוקה מלהיות תוכנית אימה והנוכחות הזרה במרחב הפרטי אינה מאיימת ואינה משבשת את הסדר הטבעי הנחווה של המציאות, להפך.

המבט של דיירי הבית אל המראה החד כיוונית שמאחוריה מצלמה ידועה אך בלתי נראית מציב אותם במצב בו הם מביטים בעצמם דרך מבטו של אחר או אחרים, סובייקט ואובייקט של המבט בעת ובעונה אחת (Carabell, 2013). דיירי הבית מביטים בעצמם דרך מבטה של בבואתם שלהם, יישות חיצונית להם שהיא בכל זאת הם ואף ״יותר הם״ מעצמם שכן במרחב הסימולקרי של בית האח הגדול המיוצג והמדומיין דוחקים את מקומו של הממשי, כנדון לעיל. בדיונו של פרויד (2012 [1919]) בכפיל בתוך נושא האלביתי הוא רואה ברגע הפיצול של העצמיות, המפגש עם ׳האני שאיננו אני׳, כרגע הגילוי של הכוחות הסמויים אך נוכחים תמיד שמעצבים את הסובייקט. הופעת כוחות אלו בדמות הכפיל חותרת תחת ״אשליית הרצון החופשי״ (שם, עמ׳ 66) ועל כן האלביתי הוא בעתה חסרת אונים נוכח פריצת גבולות ההדחקה המכוננים את הדימוי הפנטזמגורי של העצמי האוטונומי-אותנטי. המודחק שחוזר בבית האח הגדול הוא צל אנטי-הומניסטי של נשלטות, אך במקום שזה יחתור תחת אשליית העצמי האוטונומי-אותנטי, נראה כי בבית האח הגדול היא משגשגת. האיום של האלביתי מתהפך כאשר במקום פיצול של הסובייקט המוביל להכרה בחוסר האוטונומיה שלו המבט החיצוני מאפשר אינטגרציה של הסובייקט באמצעות תמונת מראה המבטיחה לו כי הוא אכן מי שהוא (דהיינו, אותנטי). אשליית השליטה והלכידות של הפנטזיה המכוננת את גבולות העצמי אינה נשמטת אלא דווקא נגאלת. האח הגדול קובע את ממשותם של דייריו כמושאים של מבט חיצוני ועל כן כוח מכפיף שלכאורה אמור לסתור את תפיסת העצמי האוטונומי הופך דרכו לערובה לתקפותה. גילויו של המנגנון המכניסטי השולט בפרט אינו מעורר בעתה אלא

חדווה משום שבמקום לחתור תחת הסובייקטיביות שלו הוא מאשרר אותה. אם האח הגדול האורווליאני, הפנאופטי, אמור היה להוביל למותו הפוסטמודרני של הסובייקט ההומניסטי-אוטונומי, נראה שהאח הגדול הטלוויזיוני עושה את הפעולה ההיסטורית ההפוכה - מקים אותו לתחייה. הוא עושה זאת בכך שהוא נותן דרור והזדמנות ל-"כל האפשרויות לעצב את הגורל שלא מומשו, שהפנטזיה מבקשת להיאחז בהן עדיין, וכל שאיפות האני שמחמת נסיבות חיצוניות שליליות לא יכלו לצאת אל הפועל, וכן כל הכרעות הרצון המדוכאות שעוררו בנו את אשליית הרצון החופשי" (פרויד, 2012 [1919], עמ' 66). האח הגדול מציג את עצמו כמכשיר למימוש עצמי, ביטוי אישי, הצלחה חומרית וסמלית, הכרה ובאופן כללי מימוש מאווים ופנטזיות, מימוש התלוי בהתמסרות לכוחו של האח הגדול. מתוך ההתמסרות הזו לכוחו הדכאני של האח הגדול מתאפשר שיקוף של דייריו כבני חורין. על הרקע הזה ניתן להוסיף ולהסביר את המפנה האלביתי דרך הערתו של ז'יז'ק (Zizek, 2002) על כך שההבדל בין הסרט "המופע של טרומן" (פיטר וויר, 1998) המתאר אדם שכל חייו הם תוכנית טלוויזיה לבין "האח הגדול" הוא שאת טרומן היה צריך לרמות ולשמר במצב של רמייה על מנת שישתתף בתוכנית, בעוד שבמקרה של הריאליטי המשתתפים עושים זאת מתוך מודעות חפצה. המעבר מהשתתפות פסיבית מאונס בסימולציית המציאות להשתתפות אקטיבית מרצון יכול להביא עמו גם לשבירה של האלביתיות הכרוכה במפגש עם מנגנוניה. הגילוי כי כל חייו היו הפקה טלוויזיונית מוביל לקריסתה של תמונת המציאות של טרומן ולחוויה אלביתית אינטנסיבית, אך בעבור משתתפי האח הגדול ההפקה כלולה מלכתחילה בתמונת המציאות ועל כן אין בה כל דבר מאיים או אלביתי. בנוסף, בעוד שהנצחון של טרומן הוא היציאה מהעולם המפוברק והמפוקח, בעבור משתתפי האח הגדול אותה פעולה עצמה מסמנת הפסד.

את ההשלכות התרבותיות של ההיפוך האלביתי הזה ניתן אולי להעריך דרך טענתו של סמקר (Smecker, 2013) לפיה האח הגדול עושה 'טריוויאליזציה' של האלביתי הגלום במצב של היות נתון לצפייה מבחוץ. דרך המסגור החיובי של המצב האנושי בבית האח הגדול התוכנית מעבירה את הקהל המערבי מעין 'תרפיית חשיפה מתמשכת' ביהביוריסטית שתכליתה הפגת הפוביה מהיות נתון למבט החיצוני ובמיוחד מפני תחושת העדר האוטונומיה שהוא מביא עמו. במובן מסוים, מה שפרויד כינה "המקרה הפתולוגי של השיגעון של היות-מושא-להתבוננות" (פרויד, 2012 [1919], עמ' 65) הולך ונעשה לנורמטיבי.

4.2. סיכום

4.2.1. הממד הפיזי של הבית

בדיון בממדיו הפיזיים של בית האח הגדול ניתן לראות כיצד ההגשמה המלאה של ערך ההפרדה הבית הבורגני היא נקודת הקריסה המלאה שלו כאשר העולם החיצוני בה בעת מורחק לחלוטין מהבית ונוכח בו לחלוטין. בהתאם, בית האח הגדול הוא מצד אחד מרחב קונקרטי מוגדר ומובחן היטב ומצד שני הוא מרחב וירטואלי של

ייצוג חסר גבולות והסתרה. במקביל ומתוך הדואליות הזו מתעצב ממד כפול נוסף של הבית שמצד אחר מופיע כמרחב הנתון לשליטה חיצונית מלאה ומאידך ואולי אפילו בשל כך מאפשר קיום אותנטי ואמיתי בו המציאות הוא יותר 'מציאותית' מהעולם שבחוץ. הדימוי המוקצן של בית האח הגדול יכול להקרין על הבית הקונקרטי את דמות הקשר בין הגשמתו והתפרקותו הסימולטנית של ערך ההפרדה. הבית הקונקרטי שבית האח הגדול הוא ייצוג מוקצן שלו הוא בית שדרכי הבנייה שלו והאמצעים הטכנולוגיים הנכללים בו מאפשרים לו להיות יותר ויותר מוכל בתוך עצמו דווקא דרך החיבור ההדדי ההולך וגדל שלו עם כל מקום אחר. כך הבית המשתקף בבית האח הגדול הוא מקום קונקרטי ומזוהה גיאוגרפית אולם כזה המנותק ומבודד מיחסים והקשרים גיאוגרפיים (בית האח הגדול, מבחינת הצופה והמשתתפים, יכול באותה מידה להיות גם על מאדים) כך שהמערכת המרחבית העיקרית או הבלעדית בה הוא מתפקד היא וירטואלית, השתכנות במפה בלבד ללא קשר לטריטוריה.

הניתוק הפיזי והחיבור הוירטואלי של בית האח הגדול משתתף בייצור אפקט האותנטיות של המציאות בו. כנדון לעיל, המציאות שהכל מביטים אליה אך היא עצמה אינה מביטה אלא בעצמה היא מציאות שיכולה לטעון למעמד של אותנטיות וחוסר תלות בעולם החיצון, אך על מנת לעשות זאת עליה להתמסר כל כולה לשליטתו של הכוח המכונן אותה, באופן פרדוקסלי, כעצמאית. בהשוואה עם הבית הבורגני אפשר להציע כי מוצרי צריכה וטכנולוגיה שהבטיחו להפוך אותו לנוח ואוטונומי יותר ויותר משמשים על מנת להפוך את דרי הבית לחשופים ונתונים יותר ויותר לכוחות חיצוניים ולפיכך פחות אוטונומיים (Adorno, 1999[1951]; Lewis and Cho, 2006). כמו במקרה של הבידוד הפיזי של בית האח הגדול, הטכנולוגיה מסייעת בהפיכתו של הבית הקונקרטי למרחב עצמאי של חירות על ידי טשטוש קשרי התלות החיצוניים שלו. בהקשר התפתחות הטכנולוגיה הביתית אפשר לטעון כי "הבית החכם" או "האינטרנט של הדברים" מבשרים שלב חדש בבידודו של הבית ושכבת הסוואה נוספת על הקשר והתלות של הפנים בעולם של החוץ. מאידך החירות והאותנטיות שמבטיח בית האח הגדול כרוכה בהתמסרות מבחירה ומדעת מלאה או חלקית למערך רב עוצמה ונוכחות של שליטה חיצונית טוטליטרית. בבית הקונקרטי של ימינו, בינתיים, אנשים מתרגלים למספרן ההולך וגדל של מצלמות בבית ולשיתוף יומיומי של מידע אישי מסוגים שונים באינטרנט. כמו כן הם אינם נרעשים יתר על המידה מהגילוי שהממשלה קוראת את האימיילים שלהם והם לרוב לא יהיו מוטרדים מכך שיותר ויותר נתונים על חייהם מנוטרים ומנותחים.

4.2.2. הממד החברתי-תרבותי של הבית

בית האח הגדול הוא מרחב קונפליקטואלי שמקיים בתוכו זירה בה משוחקת פוליטיקת זהויות מוקצנת אך מוכלת ונשלטת (לרוב). הסיטואציה שיוצרת התוכנית וחוקיה כופה על המשתתפים הן שיתוף פעולה והן

תחרות. כפילות הפנים הדיסטופית-אוטופית של התוכנית משסה מצד אחד את המתחרים זה בזה ומצד שני מיישבת בין זהויות מנוגדות. אולם ייתכן כי זוהי דווקא התחרותיות שאחראית לנכונות המשתתפים לשתף פעולה. זהו מעין *pax capitalisma*, הצבת רדיפת ההון (לצורותיו) כמכנה המשותף המאחד של אנשים שונים מגזרית, מגדרית, אתנית, מעמדית, פוליטית ועוד. המסר התועלתני שמתקבל גורס כי אגואיזם ותחרותיות מובילים בסופו של דבר לטובת החברה.

מערכות היחסים הלעומתיות בין הזהויות השונות בבית האח הגדול מקבילות לקונפליקטים כמו מתחים מגדריים או בין-דוריים, שאלות של סגנון חיים, יחסי קריירה ומשפחה, עמדות פוליטיות, יחס למסורת, התמודדות עם אחרות ואחרים וסוגיות חברתיות שמתבטאות ולעיתים אף ממוקדות בבתים בעולם האמיתי. הקשר בין הקונפליקטים הטלוויזיוניים והפרטיים יכול לתפקד כקשר (דיסטופי) של מראה מהופכת בו הקונפליקטואליות, התחרותיות והצורך בהכרה של בית האח הגדול משמשים על מנת לאשר על דרך ההיפוך את האינטגרליות, השותפות והבטחון של הבית הפרטי וכך להצביע על חשיבותם של הערכים הדומסטיים שמקבלים ביטוי שלילי בתוכנית (Hunt, 2006). מאידך ייתכן קשר (אוטופי) ישר בין בית האח הגדול והבית הפרטי בדמות קשר של הצבת מודל להכלת, יישוב ופתרון קונפליקטים פנים ביתיים או קונפליקטים זהותיים.

לברירה בין שני סוגי הקשרים, המהופך והישר, יש חשיבות אם מנתחים את האופן שבו מתנהלים קונפליקטים במסגרת התוכנית. למשל, האינסטרומנטליות של כל מערכת יחסים בבית האח הגדול יכולה להשתקף בבית הפרטי באופן מהופך ותציג את יושביו כקולקטיב שותף דרך ומאידך הוא גם יכול להשתקף בו ישירות ולשקף את בני הבית כאוסף של יחידים הנאבקים זה בזה מאבק אגואיסטי על מימוש צרכיהם. דוגמא נוספת היא השאלה האם הבית הפרטי המשתקף במראה של בית האח הגדול הוא מקום בו הפרט נאבק על הכרה (קשר ישר) או מקום בו הכרה כזו נתונה ומובטחת לו ללא תנאי (קשר מהופך). בדומה ניתן לתהות האם הדגש של התוכנית על ערך האותנטיות מתפרש אצל צופי התוכנית כעידוד להיות כנים ופתוחים עם הזולת או שמא להיות פחות פשרנים ומתחשבים. ההצלחה של משתתפים בוטים ודורסניים בתוכנית עשויה ללמד כי אותנטיות עולה על רדיפת שלום במדרג הערכים של התוכנית וקהלה. את התהייה הזו ניתן להרחיב גם להשתקפות של הבית הלאומי או החברה בבית האח הגדול ולשאול האם דמותו המשתקפת מתוך פוליטיקת הזהויות הטלוויזיונית היא בעלת מאפיינים צנטריפטלים-מאחדים או צנטריפוגלים-מפרקים. התחושה המתקבלת מצפייה בתוכנית היא כי שני הקשרים, הדיסטופי והאוטופי או הישיר והמהופך וכן שתי הדינמיקות, הצנטריפטלית והצנטריפוגלית, דרים בו בכפיפה אחת בכך הם מייצרים מודל של בית שחרף המתחים האינהרנטיים המודגשים שבו עדיין מסוגל לתפקד כבית. בבית האח הגדול גרים בכיף אגואיזם מקיאווליאני ומשפחתיות, אינדיבידואליזם דרוויניסטי וחברה שיוויונית. זהו עולם בו מערכת יחסים יכולה להיות בה בעת גם אינטימית ובוטחת וגם מניפולטיבית ונצלנית. בין אם התמונה של מערכות יחסים אמיתיות המשתקפת בתוכנית היא

מהופכת או ישרה היא בכל מקרה כוללת את שני היסודות המנוגדים האלו ומראה, כבמעשה קסם טלוויזיוני, שהם אינם בלתי ניתנים ליישוב זה עם זה.

הקונפליקטים החברתיים בבית האח הגדול מקבלים ממד נוסף בהקשר הפיקוח והשליטה החברתית של האח הגדול. צפייה באח הגדול מותירה לעיתים את הרושם כי אלמלא המצלמות והצורך "להתנהג בהתאם" היו דיירי הבית קורעים אחד את השני לגזרים. כך האח הגדול מתפקד כמעין "לוויתן" הובסיאני הכופה סדר על הכאוס החברתי. התמונה החברתית-פוליטית המתקבלת מבית האח הגדול היא כזו שניתן אולי לכנותה קפיטליזם אוטוריטרי[45] - שליט חזק וכל-יכול שהמסגרת הנוצרת מכוח חסדו מאפשרת לנתיניו מידה גדולה של חופש ומימוש עצמי בצד תחרותיות דרוויניסטית המתנהלת בהתאם לחוקיו ורצונו של השליט. האח הגדול בתפקיד הדיקטטור הנאור מייצר תנאים של חירות חיובית גדולה במחיר של חירות שלילית מינימלית ובמקום מחיקה פשיסטית של האינדיבידואל אנו מקבלים העצמה קפיטליסטית שלו. בגרסה קיצונית יותר של הטיעון הזה המבט החיצוני על הבית והנראות שלו מהווה תנאי לעצם ממשותם של החיים בו. הבית שמשתקף בתוכנית הוא לפיכך בית שנכון לוויתור על האוטונומיה שלו ולפיקוח והתערבות חיצונית שאינם נחווים ככוחות של דיכוי אלא של פיתוי. הפרטיות של הבית משנה את מהותה מפרטיות במובן של להיות נסתר מעיניים זרות לפרטיות במובן של דגש על הפרט שמכונן, מועצם או לכל הפחות מתוקן באמצעות כוחן של העיניים הזרות. כאן חוזר שוב האינדיבידואליזם המגולם בחוקי המשחק של התוכנית כדי להסית את חווית הבית מ"אנחנו" המהווים קבוצת התייחסות מידית ואינטימית אחד לשני (ולשם כך זקוקים לחציצה בינם ובין העולם החיצון) ל"אני" שקבוצת ההתייחסות שלו היא קהל וירטואלי והיא זו שממקמת אותו בתוך הבית ושבאמצעותה נוצר הנרטיב של חייו האישיים. לשון אחר, הפלישה המבורכת של המבט החיצוני אל תוך הבית משנה את מערכת היחסים בין דיירי הבית עצמם, בין היתר במובן בו הם כבר אינם מושאי ההכרה אחד של השני אלא של גורם שלישי, נוכח נעדר, שמתווך את מערכת היחסים ביניהם.

4.2.3. הממד הפסיכולוגי של הבית

אחד הממדים הפסיכולוגיים הבולטים של בית האח הגדול הוא תמורה בתפיסת וחווית הקשר בין אוטונומיה וחירות. בניתוח לעיל טענתי כי בדומה לדימויי הבית המסורתיים, בית האח הגדול משמר את תפקידו כמאפשר ומבטיח של חירות, הגשמה עצמית וזהות. אלא שבשונה ממודל הבית הבורגני הותיק, אצל האח הגדול החירות, ההגשמה והזהות אינן נשענות על אוטונומיה ופרטיות (כמו בדיון הפוליטי-כלכלי בקפיטליזם

[45] מושג שמשמש על מנת להתייחס לגישה הכלכלית-פוליטית של מדינות כמו סין, רוסיה או הודו. סמקר (Smecker, 2013), קושר את האח הגדול לתופעה פוליטית-כלכלית במסגרתה, הוא טוען, הקשר הגורדי בין קפיטליזם ודמוקרטיה מתרופף על רקע כרסום בחירויות הפרט במערב ועלייתו של הקפיטליזם האוטוריטרי במדינות לא-מערביות.

האוטוריטרי). יתרה מזאת, הפלישה של העולם החיצוני אל תוך החיים הפרטיים מעוצבת ב-"האח הגדול" בתור הכלי להגשמתם, אם לא התנאי ההכרחי לעצם ממשותם. הקיום המותנה בהיות מושא למבט חיצוני כמו מבטא תנועת תמורה היסטורית בקוגיטו הקרטזיאני לכדי "אני נחשב משמע אני קיים", תנועה בה הסובייקט הנתפס מחליף את מקומו של הסובייקט התופס בתור נקודת הארכימדס של המציאות. במהפך הזה טמונה תשובה אפשרית לנכונות להתמסר למעקב ולוותר על פרטיות שמאפיינת אנשים ובתים כאחד בפתח המאה ה-21. כך גם ניתן להבין כיצד ממד אחד של אוטונומיה (חופש מדיכוי, חירות שלילית) נזנח בקלות יחסית לטובת ממד אחר של אוטונומיה (פיתוי, חירות חיובית). אם המבט החיצוני הוא תנאי הכרחי הן לקיום והן למהות, הנגזרת היא שינוי במערכת היחסים של הסובייקט עם קירות ביתו שכבר לא יכולים להשאר אטומים כפי שאמורים היו להיות בעבר. עולמו הפנימי של האדם הנפתח ונגלה כלפי חוץ מכריז על עצמו כעל אמיתי או אותנטי בהשען על כך שהוא ממוסס את הקירות החיצוניים שעד כה החביאו והסתירו את "העצמי האמיתי". מבעד לקירות השקופים חודר מבטו של האח הגדול הרואה כל, יודע על ושולט בכל אך נגלה, כמו האל התנ"כי, רק בקולו ומעשיו אך לעולם לא בפניו. ככזה הוא מנכיח, כדברי ז'יז'ק, את האחר הגדול, המנגנון האידיאולוגי, שמכונן אותנו ושולט בגורלנו, שקובע את מקומנו בעולם ואת האופן שנשתכן בו. נוכחותו המוחשית של האח\ר הגדול מציגה את הדיירים כנשלטים, מוגבלים, מובנים, מוסבים ומכוננים, אך גילוי הזה לא רק שאינו פוגע במעמדם כסובייקטים אוטונומיים ואותנטיים אלא בדיוק להיפך. ההכרה החיצונית, האישור הספקולרי, הם שמקנים לסובייקטים ראשית ממשות ושנית מידה של חירות שאינה יכולה להיות מנת חלקו של מי שנותר במחשכי האנונימיות. כך הפוטנציאל האלביתי של בית האח הגדול מתממש, לפחות למראית עין, פחות במישור האימה הגלומה בנוכחות הזרה שמתגלה בבית ויותר בתשוקה ופיתוי אדירים שנוכחות זו מציעה. הפלישה החיצונית היא טובה ומיטיבה גם מתוקף כוחו התרפויטי של האור המחטא ומרחיק הזיהום מתוך הבית. במצב כזה אנו מקבלים בברכה ואף מבקשים פלישה חיצונית לעולמנו הפנימי ומתן פומבי לחיינו הפרטיים, משום שרק בדרך הזו מובטח לנו לא רק שנוכל להקנות להם ממשות וערך, אלא גם לתקן את השבור, לרפא את החולה ולהשיג את הבלתי מושג שבהם[46].

בהקשר זה ניתן להצביע על האופן בו הדיסטופיה הדומסטית של האח הגדול מקבלת מענה נרטיבי דרך תפקודו של האח\ר הגדול שדרך מבטו שופך אור פומבי מטהר (גם במובן הדתי) שמבער את הנגעים שפשו באפלה החנוקה של פנים הבית הבורגני. אור החשיפה לעיניו של האח הגדול מביא סדר, צדק, פתרון קונפליקטים, גאולה מהבדידות של האנונימיות, גאולה מהסובייקטיביות הפוסטמודרנית הפרגמנטרית והבטחת עצם הקיום הלכיד של האדם. במילים אחרות, משול הדבר לאדם שבודד את עצמו כל כך מהמציאות החיצונית עד כדי כך שהוא כבר אינו בטוח בעצם קיומו ולכן הוא קורא לעולם החיצוני בחזרה פנימה על מנת שזה יבטיח לו את

[46] את ההיגיון הזה ניתן למצוא גם באחד מהסוגות המבשרות של הריאליטי, ה-"טוק שואו" דוגמת אופרה וינפרי (Illouz, 2003).

ממשותו שלו ואת הלכידות הפנימית של ממשות זו. הבית (והסובייקט) המונאדי חסר החלונות כמו 'התעפש' מחמת סגירותו ונעשה מרחב קנפליקטואלי ורדוף צללים שאינם מאפשרים להבחין בממשות. הפנייה אל המבט החיצוני הטוטאלי, האולטימטיבי, מחדשת את המפגש עם הכוח החברתי\אלוהי שניצב מחוץ ומעבר לגבולותיו (לסוגיהם) של הסובייקט, הגבולות של הבית נפתחים החוצה על מנת לא לקרוס פנימה.

4.2.4. סיכום: אובדן הבית ב-"האח הגדול"

למרות שהוא חסר רבים ממרכיביו המהותיים של הבית הבורגני הותיק, החזון של בית האח הגדול לא מסמל בהכרח את אובדנו. באותה מידה שערכים ביתיים כמו פרטיות, בטחון, שייכות או רציפות מעורערים או ממוגרים בבית האח הגדול הוא מאשרר תחתם ביתר שאת ערכים כמו זהות, עצמיות והגשמה. הקרבת חלק ממאפייני הבית לשם גאולת אחרים יכולה להיות מובנת כייצוג מוקצן של קו שבר היסטורי עליו נמצא הבית הבורגני. על קו השבר הזה מתעצב הבית מחדש נוכח החדירה המעמיקה של הטכנולוגיה לתוכו, השינויים בחוויית הסובייקטיביות האנושית ומערכות היחסים בין הפנים והחוץ ובתוך הבית. אחד מצירי התמורה בין הבית הבורגני לבית האח הגדול נוגע לטיבם של גבולותיו האטומים-שקופים. החדירות הטכנולוגית של קירות הבית היא נקודת שיא בתהליך כניסת אמצעי תקשורת אל הבית הבורגני המאוחר החל מסוף המאה ה-19. גם את האטימות והבידוד הפיזי והחברתי של קירות הבית אפשר לראות כתוצר התהליך התרבותי ואדריכלי של עקרון ההפרדה ואידיאולוגית האינדיבידואליזם הליברלית עליהם נוסד הבית הבורגני המוקדם במאה ה-17 וה-18. בית האח הגדול הוא כמו נקודת המגוז של שני הוקטורים הללו המתכנסים במציאות הפרדוקסלית של גבולות מוחלטים ובלתי קיימים. המגוזיות של בית האח הגדול מכנסת לכדי איון הדדי גם את החרדה והפנטזיה הנכרכות בבית הבורגני, מימוש בו-זמני של הן ממדיו הדיסטופיים והן האוטופיים. החרדה הבורגנית המוגשמת כמעט עד תומה בבית האח הגדול נוגעת לאובדן החציצה בין האני והעולם, אובדן האוטונומיה (או גרוע מכך, הגילוי כי היא מעולם לא התקיימה), אובדן היכולת להבין את המציאות ולפיכך לשלוט בה והגילוי האלביתי של כוחות גדולים ונסתרים שמכוננים את הסובייקט ומכוונים את צעדיו. זוהי חרדה הסובבת סביב הפרת גבולותיו של הפרט. מנגד מתייצבת הפנטזיה האקסהיביציוניסטית של היות מושא להתבוננות מאחר ואותה התבוננות מציעה לסובייקט הכרה ואישור של ממשותו, ערכו ולכידותו. זוהי פנטזיה הנוגעת לביטול גבולותיו הקיומיים של הפרט ומימושו המלא, האוקיאני. החרדה והפנטזיה הן שני פניו של אותו מטבע, שני צדדיו של אותו גבול שהפרתו היא תמיד גם איום וגם הבטחה.

גם המבנה החברתי בבית האח הגדול ממוסס את גבולות הבית והסובייקט בזמן שהוא בה בעת מאשרר ומבצר אותם ביתר שאת. התוכנית מבצעת תרגיל הודיני של קשירת הפרט לבלי התר בגורלם של אחרים והטבעתו באור המצלמות רק בכדי לשחררו באורח פלא מהכבלים שרודפים אותו עוד מאז "האמנה החברתית" של רוסו.

כלי השחרור הוא דווקא אור הזרקורים, שיוצר בית מנותק אך גם שקוף וחשוף. בדומה, קירות בית האח הגדול הם שקופים טכנולוגית אך מבודדים פיזית. באורבניות של המאה ה-20 וה-21 הבית הפיזי, אולי כמו הפרט הפיזי, הולך ונעשה יותר ויותר מבודד ונפרד מסביבתו בשעה שהבית הוירטואלי, כמוהו גם הפרט הפסיכולוגי והחברתי, הולך ונעשה מחובר, חשוף ומשוקע (immersed) יותר. החשיפה לעיני כל מציעה מזור מהניכור האורבני, אך זהו מזור סימפטומטי שנובע מתוך הבעיה ותחת שיתקנה רק מעמיקה, אופיום חדש להמונים. הפרט הרוצה לשחרר את 'העצמי' האמיתי והאותנטי שלו מכלא הניכור מתמסר בכל גופו ונפשו לידי הסוהרים בדמותם של כוחות הפיקוח והשליטה, חברת הבקרה, מנגנוני ההפקה\מדינה הדכאניים והאידיאולוגיים כאחד.

כך שינוי טיבם של גבולות הבית מוביל גם לשינוי, אולי שבירה, בקשר שבין אחד ממאפייניו החשובים של הבית הבורגני - אוטונומיה, ואחת (בצד אחרות) מתכליותיו המרכזיות - חירות אישית המתבטאת במרחב אינדיבידואלי. תהליך הגדלת החירות החיובית על חשבון השלילית עובר דרך מיסוס ואיטום בו זמניים גבולות הבית והסובייקט כאחד עם העולם החיצוני. הקוגיטו החדש של "אני נחשב משמע אני קיים" הופך את דריסת רגלה של המציאות החיצונית בתוך הבית ובתוך הסובייקט עצמו לתנאי הכרחי לקיום, לתשתית אונטולוגית[47]. מצד שני ככל שדריסת הרגל החיצונית גדלה התוקף שהיא מקנה לממשות הפנימית מנתק אותה מסביבתה שהופכת למראה ותו לא. כך חולק בית האח הגדול את ההיגיון של הרשתות החברתיות, ושל מדורי הרכילות, לפיו דרגת החדירה החיצונית לתוך החיים קובעת את דרגת הערך והממשות שלהם. קירותיו השקופים של הבית הכרחיים על מנת שהעולם החיצוני יוכל לראות את הפנים. באותה נשימה, משום כך נחוצה גם אטימותם של הקירות על מנת שהעולם לא יוכל לגעת בפנים, לא יוכל לשלוח יד ולחפש דבר מה ממשי מעבר לחזות החיצונית, לדימוי שמתפורר למגע הגשמיות[48]. הבית נעשה מונאדה חד צדדית, בועה שקופה שלתוכה אפשר לראות ללא אפשרות לגעת ומתוכה אפשר רק להביט במראות המתווכות כל מגע. אופיו הספקולרי של הבית הופך את חלונותיו למראות חד כיווניות כך שבכל פעם שהדיירים מביטים החוצה הם רואים את בבואתם שלהם, השלכה נרקיסיסטית של עצמם על העולם שמאשררת תמיד את התחושה שהם מרכזו ואת קיומו כמושא שלהם בלבד[49]. מאידך, במצב הזה לא ייתכן עצמי שהוא נפרד מהמבט החיצוני עליו, נרקיס חייב להתקיים דרך הבבואה שלו ולכן הוא כבול אליה. כך מעברה השני של המראה החד-כיוונית שוכנת תמיד יישות מופשטת, רואה ואינה נראית, בלתי ידועה ויודעת כל, נעדרת בגופה ופניה אך נוכחת מאוד בכוחה שמספק ערבות לממשותו של הסובייקט הספקולרי שקיומו הוא חזותו. נוכחות כזו שהייתה יסוד מאיים ובלתי רצוי בבית הבורגני מתקבלת בבית האח הגדול לא רק בברכה אלא בתור עצם התנאי להתאפשרותו של הבית וכל שבתוכו.

---

[47] המסר של המדיום של תמונת ה'סלפי', למשל, הוא שמבט חיצוני ממרחק זרוע אינו נחשב כהפרת מרחבה של העצמיות אלא כמחוללה.

[48] לכן אולי צריכה "ריאליטי" להתרחש לרוב במרחבים אקסטריטוריאלים, מתחמים סגורים, איים מבודדים וכו'.

[49] הניסוח בעקבות הגדרתו של לוינס את האלימות כ-"כל פעולה הנעשית כאילו פעלת לבדך: כאילו שאר היקום אינו קיים אלא כדי *לספוג* את הפעולה" (לוינס, 2007 [1963]. עמ' 67)

פונקציית הפיקוח של האח הגדול הטלוויזיוני מקשרת אותו אל זה האורווליאני בחתירתם לשליטה טוטליטרית, אלא שכאן משמש הפיקוח כאמצעי פיתוי ולא דיכוי. קוויו של קפיטליזם אוטוריטרי בתוכנית ניכרים בהצעות להבין אותה ואת סוגת הריאליטי בכלל כחלק מ'קנוניה' תרבותית שנועדה לנרמל את האקסהיביציוניזם שעליו נסמכת הכלכלה הדיגיטלית (אנדרייביץ') ו\או על מנת לשרת טריוויאליזציה של המעקב והפיקוח הדיגיטלי (סמקר). בשני המקרים ובשילובם ניתן לראות באח הגדול כמייצג אפשרות של כעין ניאו-טוטליטריזם נאור המקבל דריסת רגל בכל תחומי החיים החברתיים והאישיים. אלא שכאן הפלישה החיצונית פנימה אינה נעשית בכוח אלא בהזמנה (המושטת בתגובה לסוג מתוחכם יותר של כוח). נוכחותו של האח\ר הגדול בתוך הבית מופיעה כטוטליטריות חדשה אך ידועה משכבר שהיא נפלאה ומבעיתה גם יחד. הטוטליטריות הזו היא נפלאה, פנטזיה או אוטופיה של בית, מכיוון שהיא מקנה ממשות, משמעות ופשר למציאות ושואפת לצמצם כל מרחב של אי ודאות. הנכונות להתמסר אליה אולי נובעת מהיפוכם או העדרם של כל אלו, מבית בורגני בן זמננו שהוא מקום מבודד שפשרו סתום, משמעותו נעדרת ועצם ממשותו מוטלת בספק. דמותה המבעיתה של הטוטליטריות הזו משקפת את החשש הליברלי-בורגני מפני אובדן חירות ומהווה איום על עצם הסובייקטיביות שלו, יחסי הנפרדות שלו מהעולם החיצוני שבאים לידי ביטוי גם באופן שבו הוא בונה את ביתו, השתכנותו ההיידגריאנית. לסובייקט הבורגני תמיד היה צורך לשלוט בביתו, בעצמו ובמציאות חייו בכלל ועל כן הוא שאף לאוטונומיה. אך מתחת או מעברו השני של הצורך הזה עמד תמיד גם צורך להיות נשלט על ידי מקור חיצוני של סדר ומשמעות. החילוניות המירה כפיפות יראה בחופשיות חרדה והנכונות להתמסר אל אח\ר גדול יכולה להתפרש כתחושה שהעסקה ההיסטורית שהציעה הנאורות, ותרו על אלוהים וזכו בחירות ושליטה, לא עלתה יפה לתחושתם של קהלים לא מבוטלים.

לסיום, העדרו של האלביתי מבית האח הגדול יכול להיות מובן כויתור על אוטונומיה ויחסי נפרדות בין הסובייקט והמציאות החיצונית לו. אם פרויד הגדיר את האלביתי כשובו של המודחק הרי שבבית האח הגדול המואר היטב ומנוטר מכל עבריו אין אפשרות למודחק, אין מקום לנסתר ומוצנע והמציאות נשלטת על ידי עקרון what you see is what you get. בבית האח הגדול אין אלביתי מכיוון שאין מודחק, ואין מודחק מכיוון שהכל הוא פני השטח הגלויים. במינוחו של פרדריק ג'יימסון (2008 [1991]) תרבות המתאפיינת בהעדר עומק מייצרת בסופו של דבר סובייקטים חסרי מעמקים שאליהם ניתן להדחיק דבר מה. העקוב נהיה מישור גם בביטול היחסים הטופוגרפיים בין הפנים לחוץ ובין הדימוי למקורו שכן האותנטיות לה טוענת התוכנית לא מושגת דרך גישור הפער בין המקור לבין הייצוג או בין העולם הפנימי להופעה החיצונית, אלא דרך ביטול עצם ההבחנה בין השניים. במילים אחרות, לסימולקרה אין לא-מודע ועל כן גם אין מודחק שישוב לרדוף אותה - בית האח הגדול הוא מקום חופשי מצללים.

5. סיכום וממצאים

פרק הסיכום עורך דיון משווה בין ממצאי הניתוח של הטקסטים השונים על בסיס המודל הטריאדי של ממדי הבית ובהקשר נושא המשבר ההיסטורי של הבית והאפשרות של אובדנו. לאחר מכן ממשיך הפרק לדיון אינטגרטיבי מסכם היוצא מהמרחבים הסמיוטיים ומקשר אותם אל בתים ממשיים ומנסח את מסקנות העבודה.

5.1. הבית הפיזי: בית הזכוכית הטכנולוגי

שאלת הגבולות הפיזיים של הבית וקשריו עם המרחב הגיאוגרפי מתבטאת בשלושת הטקסטים שנותחו בצורות שונות שהמכנה המשותף שלהן הוא מצד אחד עיבוי עד כדי איטום של גבולותיו הפיזיים המוביל לדיסלוקציה וניתוק פיזי ומצד שני עלייה בשקיפות והחדירות שלהם ביחס למרחבים לא-פיזיים. גם ב-"האחרים" וגם ב-"האח הגדול" הבתים מבודדים הרמטית מבחינה פיזית ומנותקים מהקשריהם הגיאוגרפיים. הבידוד של הבית ב-"האחרים" מוביל לקריסתו פנימה ומעבר שלו לאחר מותו למישור קיום רפאי. מישור קיום אחר מתגלה גם בבית "האח הגדול" שמבודד ומנתק את האתר של הבית מהמרחב הפיזי ובכך מעביר אותו למרחב וירטואלי של ייצוג סימולקרי. למרות שב-"האחרים" הבידוד של הבית מתעצב כשלילי והרסני ואילו "האח הגדול" חוגגת אותו, שני הטקסטים חולקים הסכמה על הצורך בפתיחת הבית כלפי חוץ על מנת לאפשר לאור הסימבולי לחדור פנימה ולהאיר, כלומר לאפשר, את המציאות. במובן הזה "האח הגדול" מתחילה במקום שבו "האחרים" מסתיים, לאחר שהבידוד חנק וקבר את הבית עליו למצוא דרכים חדשות להפתח אל המרחב, דרכים המחליפות את הקשר הפיזי אליו בקשרים של ייצוג. הבית ב-"Coming Home" אמנם לא מעוצב כמרחב וירטואלי אלא נפשי אך הפומביות של החזרה הביתה ובקשת האישור החיצוני של הבית מעידות כי גם בבית של העצמי דבק נופך דימויי ועל כן השיבה הביתה של קומבס איננה לאתר פיזי אלא לאתר סימבולי והיא אינה נעשית דרך התכנסות פנימה אלא פנייה למרחבי ייצוג. במובן הזה ניתן לראות את השיר של קומבס כממוקם בתווך בין שני הטקסטים האחרים.

המגמה המצטיירת בטקסטים היא של יחס הפוך בין העמקת בידודו הפיזי של הבית וניתוקו ממרחביו הגיאוגרפיים לעלייה בחדירותו הספקולרית וקשריו מבוססי התיווך הטכנולוגי (למעט ב-"האחרים") עם מרחבי חוץ וירטואליים. האטימות הפיזית והבידוד של הבית מגרשים את החברה והעולם אל מחוצה לו בעוד שחדירותו ושקיפותו החזותית, הראוותית במינוחו של גי דבור, מזמינה את העולם פנימה כצופה. הבית, בהתאם לחלום הבורגני, הגיע למצב של מונאדה מבודדת, אלא שבניגוד למונאדה חסרת החלונות של לייבניץ המונאדה הזו של הבית היא כל כולה חלון. כמו בחזונם האדריכלי של מיס ון דר רוהה ב-"בית פרנסוורת'" או פיליפ

ג׳ונסון ב-״בית הזכוכית״[50], הטכנולוגיה מאפשרת בית שהוא בועה שקופה שאליה ומתוכה ניתן לראות אבל לא לגעת. אם ניתן לתאר את המעבר מהבית הימי-בינימי הפתוח למרחב לבית הבורגני המסוגר כמהלך דיאלקטי הרי שהסינתזה המכילה ומבטלת את שניהם יוצרת בית בו יש לעולם החיצוני פחות דריסת רגל אך יותר דריסת עין[51]. למרות שעדות ישירה מלאה[52] לכך ניתן למצוא רק ב-״האח הגדול״, את התמורה הזו בשניות הדומסטית של פנים וחוץ אפשר לייחס לפחות בחלקה לתפקודה של הטכנולוגיה הביתית שהופכת את הבית למבודד יותר ומאידך לשקוף וחדיר יותר. הטכנולוגיה גם ממלאת תפקיד כפול מקביל בכך שהיא הופכת את הבית לאוטונומי יותר בכך שהיא מאפשרת ביצוע ביתי של פרקטיקות שבעבר היו שמורות לחוץ ומאידך לנשלט יותר בשל פלישתו פנימה של הכוח המתווך במבט החיצוני.

התפיסה של הבית כנקודת מרכז מעוגנת מרחבית המהווה את הבסיס הפיזי והפסיכולוגי כאחד ליציאה לעולם, שנדונה בפרק התיאורטי, מתבטאת בצורה מורכבת יותר בטקסטים שנבחנו. אחרי שהפך את העיגון המרחבי של הבית למצב של כליאה מותיר אמנבר על כנו את הקשר הממוקם עם הבית אך לוקח ממנו את היכולת להציע ודאות, יציבות ואוריינטציה. השאיפה של שון קומבס לשוב הביתה בהחלט יכולה להיות מובנת כשאיפה להתמרכזות ולעיגון זהותי אך ממד התנועתיות המתמדת שלו מתיישב עם טענות מסוגן של וייס (Wise, 2000) או ברגר (Berger, 1985) לפיהן בית איננו נקודה קבועה אלא פרקטיקה דינמית ועל כן בית אינו מקום אחד בו נמצאים אלא דבר מה שיוצרים במגוון הקשרים גיאוגרפיים. ניתן לטעון כי ״האח הגדול״ מחזיק היטב בתפיסה של הבית כמרכז שכן הוא מפריד, כמו ה-*axis mundi* של מיר׳צה אליאדה (Eliade, 1959), בין המקום הפנימי בו הדברים הם מציאותיים וברי פשר לבין מדבריות הממשות שמבחוץ. מאידך אפשר גם להציע הצעה רדיקלית לפיה הניתוק המוחלט של בית האח הגדול מהמרחב הפיזי מבטל למעשה את סוגית המרכזיות, שכן כל המסעות מתחילים ומסתיימים מבלי אי פעם לצאת ממנו. ההתמזגות של הפנים והחוץ בבית האח הגדול היא גם התכנסות של המרכז והשוליים אלו אל תוך אלו וההעתק ללא מקור הוא גם מרכז ללא שוליים.

---

[50] ״בית פרנסוורת׳״ של מיס ון דר רוהה ו-״בית הזכוכית״ של פיליפ ג׳ונסון נבנו בסוף שנות ה-40 בשיקגו וקונטיקט בהתאמה והם שניהם מבנים מודרניסטים מבודדים מבחינה גיאוגרפית שכל קירותיהם החיצוניים עשויים זכוכית שקופה.

[51] ביקורת על טיעון שכזה תטען להטיה בשל אופיים הספקולרי של המדיומים הנבחנים המתקיימים בתוך מרחבי דימוי. מאידך יכולה הטענה לזכות לאישוש מאחר והיא מתיישבת עם מציאות היסטורית של הפרדה פיזית באדריכלות האורבנית אל מול שימוש מוגבר בטכנולוגית תקשורת ביתית, ועל כך להלן.

[52] אצל קומבס ישנה עדות חלקית בכך שהאימננטיות של המבט הפומבי כמכונן את חזרתו הבית והרפרנס העצמי לביוגרפיה הסלבריטאית שלו מנכיחה מניה וביה את אמצעי תקשורת ההמונים המאפשרים אותה. ב-״האחרים״ תפקידה של הטכנולוגיה נרמז בלבד דרך נושא צילום המתים הנקשר לחיים שלאחר המוות (Davis, 2010).

5.2. הבית החברתי: מובן שונה של חירות

בתחום מערכת יחסיו של הבית עם מרחבים חברתיים ניכרת בכל הטקסטים מגמה של שחיקה בשליטה האישית והאוטונומיה עם כניסתם של כוחות חיצוניים אל תוך הבית. בפרק הדיון התיאורטי הראיתי כי היכולת להחיל שליטה על מרחב מתוחם היא אחד ממאפייניו של הבית (Mallet, 2004; Dovey 1985; Chapman, 2001 ואחרים) אולם בטקסטים שנבחנו נראה כי ממד זה נשחק ואובד מרצון או מאונס בדימויי הבית שמציגים צורות שונות של העדר שליטה. הנרטיב האודיסאי של קומבס המבקש לחזור אל האוטונומיה והאותנטיות של הבית מתעצב כנגד מגמה הפוכה בדמות אובדן חירות שמגולמת בבית שאליו יש למצוא את הדרך חזרה. גרייס ב-"האחרים" מתאמצת לשמר את אדנותה הפיזית, הקניינית ובייחוד הקוגניטיבית על הבית אך נאלצת לבסוף להכיר בכך ששליטתה אבדה זה מכבר ולהשלים השלמה משחררת עם חוסר האונים שלה. דיירי בית האח הגדול מתמסרים מרצון לפיקוח פנאופטיקוני ניאו-טוטליטרי. המשותף לשלושת המקרים הוא הכרה בחוסר יכולת להחיל על המרחב הביתי שליטה באופן שבו מעצב אותה מודל הבית הבורגני, חוסר יכולת שקשורה למעמדם המתערער של גבולותיו (Moore, 2007). השונה בין שלושת הטקסטים הוא תגובתם למצב הזה הנחלקת בין התנועה הרסטורטיבית לאחור של קומבס, ההשלמה הסקפטית עם האובדן אצל אמנבר וההתמסרות הניאו-טוטליטרית לכוח חיצוני ב-"האח הגדול".

אובדן השליטה נקשר בשלושת הטקסטים לערעור עד כדי קריסה של מבניו החברתיים הפנימיים של הבית ומערכות היחסים הבינאישיות שבו. קונפליקטים מגדריים, דוריים, מעמדיים, אידיאולוגיים, דתיים, אתניים ואפילו בין המתים לחיים מתנקזים אל תוך דימויי הבית. כאשר מבני היחסים וההיררכיות האלו נאלצים לעבור שבירה ושינוי התוצאה היא חוויה אנומית של דיסאוריינטציה במציאות. האנומיה ניכרת במיוחד ב-"Coming Home" שמנסה לבטלה על ידי שיקום של מערכות היחסים וב-"האחרים" שמבקש לבסוף לקבל את מצב הלימינליות שנותר עם קריסת המבניות הבינארית שהושתתה על הבחנות בין החיים והמתים, גברים ונשים, הורים וילדים ואדונים ומשרתים. "האח הגדול", לעומתם, כבר מציב פתרון לכאוס החברתי של קלחת פוליטיקת הזהויות בדמותו הלווייתנית של האח הגדול, מקור האמת שלמרותו הכל סרים ולברכתו הכל משוועים. כך אובדן האב הארצי והשמימי ב-"האחרים" מוביל לרצון בחזרה בתשובה באמצעות תא משפחתי כדת וכדין בשירו של קומבס ומסתיימת בסגידה היראה והנכונות לעשות כמצוותו של דמות האב\אל של האח הגדול. ניתן לשים לב לכך שבכל שלושת הטקסטים מופיע האור החיצוני בתור המחטא המוסרי של הפנים שהתעפש מחמת סגירותו וככוח שביכולתו להשליט סדר ופשר על הקונפליקטים שממלאים את הבית. יתרה על כך, אורו של המבט החיצוני רואה הכליות והלב משמש גם בתור ערובה לא רק למוסריות של פנים הבית אלא גם לעצם הממשות שלו והוא זה שמאשר את אמיתותה של המציאות בתוכו. ההיגיון הזה מוביל להתמסרות לשליטה חיצונית מרחיקת לכת ב-"האח הגדול" עד כדי הגדרת מצב הכליאה בבית (זה שהרג את גרייס וילדיה) כתנאי ל"חופש" של היות בעל משמעות וממשות. המציאות החיצונית מתגלה כתנאי הכרחי של הבית שאינו

מסוגל להתקיים כמוכל בתוך עצמו ונפרד מהאינטראקציות עם מרחבים ומבנים חברתיים שלוקחים תמיד חלק בכינונו. מסקנה כזו היא כמעט מובנת מאליה ובכל מקרה לא חדשה (למשל: Massey, 1994), אך מה שכן מעניין כאן הוא האופן והערוצים שבהם מתקיימת האינטראקציה ההכרחית הזו עם החוץ. בנקודה זו אובדן השליטה בבית נקשר אל נושא אובדן הפרטיות שכן המבט והאחרות הם שמתווכחים את כוחו של החוץ פנימה. אובדן הפרטיות הוא גם אובדנו של חזון הבית המהווה מקלט הרמטי בעבור האינדיבידואליות וההבנה כי הן ביתיות והן סובייקטיביות תמיד מותנות בקשרים עם החוץ והאחרות (כפי שטוענות Chapman and Hockey, 1999 או הפילוסופיה הדיאלוגית).

בנושא הקשר בין הבית והמשפחה כל הטקסטים שנבחנו מציגים גרסה מסוימת של פירוק התא המשפחתי המסורתי. גורלה של המשפחה הפטריארכלית ממלא תפקיד באובדן הבית בייחוד ב-"Coming Home" עם הכשלון במיסוד המטרימוניאלי של הקשר ועמידה במחויבות כלפי בת הזוג והילדים, וב-"האחרים" עם אובדן האב וכשלון האם במחויבותה כלפי ילדיה. שני הטקסטים משמרים את הנשיות של הבית והתנייתו באישה (Rybczynski, 1986) אך בעוד שקומבס שואף לכונן את הבית מחדש דרך חידוש הקשר עם האישה (Young, 2012 [1997]) אצל גרייס האישה נותרת לקיים את הבית לבדה. במובן הזה מהווים השיר והסרט תמונת מראה זה של זה שכן קומבס הוא האב הנעדר מהבית ואילו גרייס היא האם שנכלאת בו, אלא שבעוד שקומבס מוסיף להבטיח לשוב הביתה גרייס הממתינה נואשות מתפכחת ומפסיקה לקוות לשובו לא לפני שהיא קורסת כליל. הסרט והשיר קרובים גם מבחינת היחסים הבין-דוריים עם הילדים כאשר בשני המקרים כושלים ההורים במילוי תפקידם וגילום הדמות שהם דימו לעצמם שילדיהם מבקשים מהם להיות. גם כאן קומבס שואף להצליח בכל זאת למלא את תפקידו ומוכיח את עצמו על מחדליו בעוד שגרייס בסופו של דבר מודה כי היא לא חכמה יותר מילדיה ועל כן כבר לא יכולה לשמש בתור דמות הסמכות המסורתית. ב-"האח הגדול" אין זכר לתא משפחתי מסורתי שמוחלף על ידי דיירי הבית וכך ה"משפחה" היחידה שניתן למצוא בו היא למעשה זירה של פוליטיקת זהויות שכל שיתוף פעולה בתוכה הוא אינסטרומנטלי. כך מציבה התוכנית מודל חלופי שאינו מבוסס על לכידותו של התא המשפחתי שמפורק לכדי מערכת של אינטרסים אנוכיים ובריתות תועלתניות בו הכל, גברים ונשים, מבוגרים וצעירים, נמצאים בעמדות שוות (לפחות לכאורה) ביחס לפורמט. אל מול הפלורליזם הזה שניכר בעיקר בבית האח הגדול בו זהויות מכוננות דרך כלכלת שוק חופשית ניתן להבין את הניסיון לתקף ולאשרר את המשפחה הנורמטיבית בשירו של קומבס כנסיגה אל תוך גבולות מקובעים של תפקידים חברתיים מסורתיים (Hipsky, 2006). שבירתן או העדרן מלכתחילה של היררכיות מביא את "האח הגדול" ו-"האחרים" לחלוק מכנה משותף נוסף בדמות הקומיוניטס הלימינלי שלהם במסגרתו פירוקן של תבניות חברתיות מוביל לפירוקן של היררכיות וסמכות בינאישיות. אולם בעוד שאצל אמנבר התפרקות הבית כרוכה באובדן האב הארצי והשמימי, האח\ר הגדול מופיע כדמות שם האב רבת סמכות וסמכותנות המשליטה סדר חברתי.

העמדות השונות של הטקסטים ביחס למשפחה והפטריארכיה מקבילות לעמדותיהם במישור ההומולוגי של הבית הלאומי. הטקסט של קומבס הוא ריאקציונרי על גבול הפונדמנטליסטי בניסיונו לאשרר את החלום האמריקאי כנגד מצב משברי (בדומה לתיאור של: Jacobson, 2008). "האחרים" לעומתו מציג מאפיינים שאפשר לסווג כפוסט-לאומיים כמו למשל קבלת הנוכחות הזרה כחלק אינטגרלי מהבית, הצורך להגדיר מחדש את זכות הקניין עליו וההתפכחות הכללית מהשמרנות דרך ההכרה כי דברים לא ישובו עוד להיות כשהיו. "האח הגדול" מציג חזון ניאו-טוטליטרי (או של קפיטליזם אוטוריטרי) של נסיגה מזכויות הפרט לטובת ייצוב גבולות הזהות האישית והקולקטיבית והשלטת סדר פנימי.

במישור הקשר שבין הבית והזהות ניתן לראות כיצד תפקידו של הבית כמאפשר ביטוי מלא, חופשי ואותנטי של העצמי (Cullens, 1999) מסביר מדוע ביתה הכולא והמדכא של גרייס קרס, מדוע קומבס מבקש לשוב אל הבית על מנת לשוב אל עצמו ואילו "האח הגדול" יכול להחשב כבית בזכות מה שהוא מבטיח לדייריו. ב-"האחרים" נשבר הקשר בין הבית והזהות שכן הבית שוב אינו יכול להקנות מרציפותו ויציבותו לזהות ולקשור בין העבר והעתיד (Hill, 1996; Dovey, 1985) והקשר הזה נשבר עם מותו של הסובייקט הבורגני שמאבד את עברו (ג'יימסון,2008 [1991]). הקשר בין העבר והעתיד הוא בדיוק מה שמבקש קומבס מהבית שמופיע אצלו בראש ובראשונה כמקור לזהות שאיננה סטטית אלא דינמית, מצב פתוח ומתקדם תמיד (Massey, 1994). "האח הגדול" הוא כל כולו מנגנון של ייצור זהות ספקולרית המתאפשרת בזכות הבית ומתוך תלות מוחלטת בו.

5.3. הבית הפסיכולוגי: סופו של הסובייקט הבורגני?

אופיו הפסיכולוגי של הבית כ-"יקום ראשוני" במינוחו של בשלאר ו-"גוף של דימויים המעניקים לאנושות הוכחה או אשליה של יציבות" (Bachelard, 1992, p.17) ניכר בכל שלושת הטקסטים באופנים שונים. ב-"האחרים" המאבק של גרייס לשמור על ביתה הוא מאבק לשמור על הפרדיגמה התודעתית שמגדירה את מקומה בתוכו ובכך מאפשרת ביטחון, שייכות ויציבות שהאיום עליהם הוא מקור האימה של הסרט. גרייס מתחילה, לפחות לכאורה, כסובייקט אוטונומי בעל יכולת שליטה פיזית וקוגניטיבית במרחבי חייו שהולך ומתפרק עד שהיא מסיימת בעמדה ענווה וחסרת אונים אך גם במובן מסוים משוחררת ביחס לעצמה ולמציאות חייה. אצל קומבס הכמיהה לשוב הביתה היא בקשה לגישור על הפער הפנימי שנתגלע בין האני האידיאלי והריאלי או ממשי וכוזב, שכן הבית הוא "מי שאתה אמור להיות". הניסיון להתאחד מחדש עם העצמי הראשוני המגולם בבית מבוסס על ההנחה כי עצמי מקורי שכזה אכן קיים ובר השגה דרך שיקום הלכידות הפנימית שלו. ב-"האח הגדול" הויתור על האוטונומיה של הסובייקט המאפשרת את חירותו ואת עצם ממשותו היא במובן מסוים ויתור על הראשוניות שלו והשליטה התודעתית במנגנונים המהווים אותו. ההתמסרות של דיירי הבית למבט המפקח יוצר סובייקטיביות ספקולרית שקיומה מובטח כל עוד היא נותרת כמושא של המבט שמחולל

אותה תמיד ועל כן ראשוניות היא קטגוריה שמתבטלת לעומת התהוות מתמדת. ממד הויתור על השליטה ב-"האח הגדול" מופיע גם ב-"האחרים" ואילו הממד הספקולרי של מבט חיצוני כמחולל של הסובייקטיביות והבית מופיע בשיר של קומבס. גם כאן ניכר בשלושת הטקסטים כי היכולת של הבית לקיים את יושביו כסובייקטים תלויה בקשריו ההדדיים עם העולם החיצוני (Hill, 1996). בהעדרם או בשיבושם של קשרים אלו קורס הבית על ראש הסובייקט ועל כן לא הבית ולא דייריו מסוגלים להתקיים כעולם אוטונומי מוכל בתוך עצמו.

ממד פסיכולוגי נוסף של הטקסטים מתגלה דרך המוטיב הדתי המפורש או המובלע שמופיע בשלושתם כתנועות שונות ביחס לאל והאמונה שמקבילות לתנועות ביחס לבית. בסרט של אמנבר אובדן הבית כרוך בקריסתה של המסגרת האמונית של גרייס והבטחון האונטולוגי שהיא מאפשרת ובנייתו מחדש מתאפשרת רק מתוך עמדה לימינלית סקפטית. אצל קומבס השיבה הביתה מקבילה בצורה מפורשת לחזרה בתשובה, שיבה לעצמי דרך השיבה לאל ושיבה לדרך הישר שהיא למעשה הבית. ב-"האח הגדול" אין מוטיבים דתיים מסורתיים מפורשים אך הניתוח שלי לעיל הראה כיצד האח הגדול בתפקידו כאחר הגדול תופס את מקומו של האל יודע הכל, המיטיב והשופט שמכונן את הבית ואת דייריו. כך גרייס מאבדת את האל ואת האישור של עצמה ושל מציאות חייה שהוא מספק ומכאן המעבר המטאפורי לקיום פוסט-מורטום, קומבס מסרב למות ומבקש לשוב אל האל ולהתאחד דרכו עם עצמו האבוד ואילו האח הגדול מופיע כאל חדש המקים את הסובייקט מהמתים ובורא מחדש את ילדיו.

זווית אחרת על אותו נושא של קשרי העצמי אל הבית ניתן למצוא דרך הופעותיו של האלביתי בטקסטים. האלביתי הוא חווית היסוד של "האחרים" והוא מתבטא בגילוי כי הדברים בבית, ואפילו דייריו עצמם, אינם מה שהם נדמים. אצל קומבס האלביתיות מופיעה כהתנכרות עצמית והפחד מהתמודדות עם האמת אך השיר הוא ניסיון להרחיק את מחוללי הזרות הפנימית ולהשיב את הדברים להיות מה שהם נדמים. ב-"האח הגדול" יש את מלוא הפוטנציאל לאלביתיות קיצונית אך היא מתממשת בצורה מנוטרלת מכל ממד האימה הגלום בה ונותרת רק עם הפיתוי המבטיח כי הדברים הם אך ורק מה שהם נדמים. אם האלביתי הפרוידיאני הוא ביטוי של "שובו של המודחק" ניכר כי ב-"האחרים" גרייס אינה מצליחה לשמר את מנגנוני ההדחקה והיא ניגפת מפני פלישתו של הזר, הבלתי מובן והמפלצתי והתגלותו של המוות עצמו מתוך הבית. קומבס נאבק, לכאורה בהצלחה, על מנת לשמר את ההדחקה דרך האמונה כי כל מה שפגום ושבור הוא בר תיקון וכי "ממלכתו" תמחל לו על כל משגיו ובכך הודף מעליו את האלביתיות. "האח הגדול" מנטרל את האלביתיות ראשית מאחר ולייצוגים דו-ממדיים לא יכולים להיות מעמקים נסתרים ושנית וחשוב מכך מאחר ואין אצלו עוד הבחנה בין האני והכפיל.

הסובייקטיביות הבורגנית ויחסיה ההומולוגיים עם הבית היא נושא שהתבטא במישורי הבית הפסיכולוגיים בכל הטקסטים. הסובייקט ב-"האחרים" מת מידיו שלו לאחר שבודד וקבר את עצמו בתוך עצמו והוא מתעורר

מחדש במציאות בה יכולתם של הגבולות והמבנים הקודמים לכונן את מציאות חייו בטלה. הדקונסטרוקציה הזו של הסובייקט והבית מותירים את שניהם כמסמנים צפים שאינם יכולים להתעגן אל משמעות מוגדרת ויציבה. קומבס מקונן על פער האותנטיות שנפער בתוכו ובינו לבין הבית ומבקש לגשר על הנתק בין מסמן ומסומן בתנועת קדימה-אחורה של נוסטלגיה רסטורטיבית החותרת אל עצמי ואל בית לכידים שהוא מדמיין שאבדו בעבר אך ממתינים בעתיד. "האח הגדול" פותר בצורה אחרת את פער האותנטיות של קומבס דרך מנגנון הייצוג הטוטלי המבטיח שלא תיוותר שארית בהתאמה בין מסמן ומסומן. קומבס מפחד מהרגע שאורות המועדון ידלקו אך מצלמות-העד של בית האח הגדול מבטיחות שדבר כזה לעולם לא יקרה (לפחות כל עוד המשתתף לא מודח). במקום שתחתור תחתיו הטבעון והנרמול של האלביתיות ה-"האח הגדול" מאשררת את קיומו של הסובייקט שמוצא את עצמו דרך התאחדות עם דמות הכפיל שלו הניבטת במראה החד-צדדית שמאחוריה מביט בו האח הגדול. המבט הטוב והמיטיב של האח הגדול שפולש אל תוך חיי דייריו מקביל לאור שכבר אינו מכאיב לגרייס וילדיה ונוכח גם בצורך של קומבס "לבשר לעולם" כתנאי לשובו הביתה.

5.4. אובדן הבית: שיבה, ויתור או בנייה מחדש

מהדיון עד כה ניכר כי באף אחד מהטקסטים אין ביטוי לאובדן הבית ללא שוב אך בכולם יש צורך כזה או אחר לכונן אותו מחדש נוכח משבר. הטקסטים מציעים שלושה נרטיבים שונים ביחס למשבריות וההתמודדות עמו. ב-"האחרים" הבית קורס פנימה מתוך שילוב בין בידודו וניתוקו מהחוץ ואובדן המבנים החברתיים והפסיכולוגיים שהיוו אותו מבפנים והתוצאה הסופית היא קיום לימינלי של מציאות בלתי מוגדרת בה צריך הבית להתכונן מחדש. זהו מודל פוסטמודרני ספקני כלפי תוחלתם של מבנים מסורתיים של הבית הבורגני (שבאופן מעניין מוצאים את מותם אגב מלחמת העולם השנייה) והוא מקדם תפיסה אלסטית ופתוחה כלפי משמעויותיו. מודל זה מבקש לכונן מחדש בית בתנאים של התפרקות מוסד המשפחה וההיררכיות הפנים-ביתיות, אובדן האב והאמת האחת של האמונה והיכולת להחיל שליטה פיזית, חברתית או פסיכולוגית על המציאות הביתית. ב-"Coming Home" הבית נקלע למשבר מחמת מחירי ההצלחה והמוביליות החברתית שמאפשרת השיטה האמריקאית, אך הנרטיב של קומבס מבקש לאשר מחדש את תקפותה של הדרך שהובילה הרחק מהבית ואת יכולתה להשיב את הסדר הסימבולי שאבד ולמצוא בית מחודש. זהו מודל ריאקציונרי שמכיר בהתפרקות הבית אך מבקש להשיב אותו על כנו בתצורתו המסורתית. השאיפה לתיקון המשגים, לאיחוד המשפחה, להשלמה עם שאבד, לחזרה לעצמי לכיד ואל האמונה הדתית מניחים את הבית כמשאת נפש ברת השגה ומציגים את אובדן הבית כקלקול בר תקנה בדרך. "האח הגדול" בונה מחדש את הבית תוך שימוש באבני בניין אחרות, ייצוגיות ווירטואליות, שתכליתן לשמר את כמה מהתכונות המסורתיות של הבית כמו זהות ואותנטיות על חשבונן של אחרות כמו פרטיות ואוטונומיה. מודל מוקצן זה מציע קואופטציה של הבית הבורגני

לתנאים המטריאליים ואידיאליים של התקופה ההיסטורית הנוכחית, בית שחסר לגמרי ובאופן אימננטי את מאפיין הפרטיות המסורתי אך מממש בצורה רדיקלית את ערך הפריבטיזם של פרט המוסב אך ורק על עצמו. במודל זה המצב של היות מושא להתבוננות, לייצוג, הינו תנאי הכרחי לקיומם של מאפיינים אחרים של הבית כמו מקור לזהות, שייכות, אותנטיות והגשמה עצמית שמועצמים על חשבון מחיקת האוטונומיה והפרטיות.

קוויהם של המודלים השונים ניכרים מתוך יחסם אל התערערות גבולות הפנים והחוץ של הבית והטשטשות הבינאריות שלהם. "האחרים" מראה כיצד הבית המבודד מאובן הגבולות הפנימיים והחיצוניים קורס לתוך עצמו ומצביע על הצורך לפתוח ולהגמיש את גבולותיו לסוגיהם. קומבס מצדו מבקש לתקף את גבולות הבית אך דרכו לעשות כן איננה דרך התכנסות פנימה אל האינדיבידואליות הפרטית אלא דרך פנייה פומבית לעיני כולי עלמא המבקשת את האותנטיות הפנימית מהמרחב החיצוני. "האח הגדול" לוקח צעד נוסף קדימה בדרך הזו כאשר הוא מבטל את ההבחנה בין פנים וחוץ והופך את הפרטי לציבורי תוך שהוא מבטל גם את ההבחנה בין ייצוג ומקור והופך את הסימולקרה לשלמה. בית האח הגדול אינו מותנה בקשריו עם החוץ שכן אין הבחנה בין השניים והבית מכונן דרך קשריו עם החוץ המביט פנימה. המקרה של "האח הגדול" גם מדגים את תפקידה של הטכנולוגיה שמצד אחד מנתקת את הבית מהחוץ בכך שהיא הופכת אותו לאוטונומי ומאידך מחברת אותו אל החוץ בכך שהיא הופכת אותו לשקוף. המעניין ב-ה"אח הגדול" הוא שבניגוד לבית הבורגני בו הטכנולוגיה הביתית התווספה למבנה קיים ועל כן הייתה זרה לו, כפי שטוען אדורנו (Adorno, 1999[1951]), הרי שבבית האח הגדול טכנולוגית התקשורת היא אינטגרלית לעצם מהותו של הבית, האלביתיות הפולשנית שלה מתבטלת ותחת שתהיה איום על הסובייקט (כטענת Lewis and Cho, 2006) היא זו שמאפשרת אותו. בכל המקרים ניכר כי הבינאריות של גבולות הבית אכן, כטענת בליבר (Balibar, 2002 [1997]), מתערערת ונעשית לקונפליקטואלית ונדרשת לשקם את עצמה ("Coming Home"), להיוותר בלתי מוכרעת ("האחרים") או להבנות בצורה חדשה ("האח הגדול"). הפתיחה כלפי חוץ ואל המבט החיצוני גואלת את הבית ואת הסובייקט החי בו מאחר והוא משיב לו את האמת, את הנאמנות העצמית של קומבס, את מציאות ה"ריאליטי" של "האח הגדול" ואת האור ההכרתי של "האחרים". הסובייקטיביות הדומסטית הבורגנית הפכה את משכנה המוגן, כמעט מבלי משים, לקבר חתום ואפל והיא נדרשת כעת להתעצב מחדש הן כעצמי והן כבית שקופים שהם מושא של מבט חיצוני[53] על מנת להמשיך לחיות לאחר מות הסובייקט הבורגני. הן הפלישה המציצנית לרשות הפרט והן ההתמסרות האקסהיביציוניסטית אליה ואף הזימון והפיתוי שלה (שלא לדבר על תלות בה) הופכות לתצורות רווחות בזמננו של יחסי גומלין אנושיים המתבטאים בתופעות כמו שיתוף החיים האישיים ברשתות חברתיות, תרבות ה-"סלפי", סלבריטאות ותוכניות ריאליטי שפועלים כולם תחת ההיגיון של "אני נחשב (או

[53] טיפול מעניין בנושא הזה ניתן למצוא בסרט "סליבר" של פיליפ נויס (1993) שעוסק ב-"בית הזכוכית" במרחב המרכז-עירוני של בתי דירות גבוהים, צפופים ועתירי החלונות. הריחוק הפיזי בצד הקרבה החזותית של הדירות הם הקרקע לפנטזיה אלבתית של מציצנות מאיימת-מפתה דרך טלסקופים ומצלמות במעגל סגור בה היות מושא להתבוננות מרחוק וריגול מהווה סכנה גדולה אך ריגוש ארוטי לא פחות גדול.

נתפס או נחזה או נדון) משמע אני קיים". במובן מסוים השקיפות הוירטואלית היא התשובה לדיסלוקציה הגיאוגרפית של הבית מאחר והיא משיבה לו את מערכת הקואורדינטות שבאמצעותן הוא יכול להתמקם במרחב חליפי. במסגרת המהלך הזה פרטיות הופכת לשלילית, מה שבעבר אפשר אוטונומיה הופך כעת למגביל ומה ששימש בתור מגן נעשה לכלא. תחת הפרטיות, האוטונומיה וההגנה מתגלים בטקסטים שנותחו ערכים אחרים שמתבלטים ביחס לבית, ערכים של ניראות ב-"האח הגדול", פתיחות כלפי חוץ ב-"האחרים" וניידות דינמית אצל שון קומבס.

סוגית גבולות הבית כרוכה בשאלת הדה-טריטוריאליזציה והדיסלוקציה של מקום וזהות בעידן הגלובליזציה והקשר שלהן לאובדן היציבות של הבית. שלושת הטקסטים מכירים בדרכם במחיר שגובה התנועתיות המודרנית המוגברת מהיציבות הביתית ומתמודדים עימם בדרכים שונות. קומבס מבקש למעשה לכונן בית חדש בתוך הדינמיות התנועתית, להפוך את המסוק לבית, ובעבורו נראה כי המצב של "I'm Coming" היה ועודנו מצב של "Home". עם זאת הניידות המוסקת של קומבס עדיין שואפת לנוע בתוך המרחבים הגיאוגרפיים הפיזיים לעומת הדה-טריטוריאליזציה החריפה יותר של "האח הגדול" שממקמת את הבית בתוך מערכת קואורדינטות אחרת לגמרי של מרחבי הייצוג הוירטואליים (שקיימת גם אצל קומבס אך לא באופן בלעדי וקיצוני כמו בתוכנית הריאליטי). ב-"האחרים" הבית נותר ממוקם פיזית יחד עם דייריו אך הדיסלוקציה כן מתחוללת במישורים החברתי והפסיכולוגי (ואף הקיומי במובן של חיים שלאחר המוות). הדינמיות של הבית באה לידי ביטוי ב-"האחרים" בכך שאובדן הבית היציב מתבטא במונחים של שחרור, גם אם שחרור זה כרוך בחוסר ודאות. אחד מהשינויים האלו הוא הכרה בנוכחותם של 'אחרים' בבית, ההשלמה עמה וההתגברות על הפחד ממנה כחלק מכינון זהות ביתית מחודשת, מה שיכול להתקשר לנושא המפגש עם האחרות בעולם של גלובליזציה וניידות. אצל קומבס אין עיסוק מפורש באחרות אך קווי הנרטיב שלו מרמזים לשאיפה לזהות שתהיה מחד סטרילית ומוגדרת היטב (הארלם) ומאידך אוניברסלית ("בשרו לעולם"). ב-"האח הגדול" המרחב הביתי הוא כל כולו זירת פוליטיקת זהויות שמחד מעמתת ואף משסה אחרויות זו בזו ומאידך מכלילה אותן תחת קורת גג אחת.

המשבריות של התא המשפחתי ניכרת היטב בכל הטקסטים שכנדון לעיל מציעים כל אחד מודל אחר של התמודדות עמו. הריאקציונריות של קומבס מבקשת לשוב אל הבית דרך ההתמסדות המטרימוניאלית, המודל הפוסט-בורגני של אמנבר מציע בסופו תמונה של תא משפחתי מטריארכלי חסר אב שניתן להרחיבו לקבלה של מבני משפחה אלטרנטיביים באופן כללי ואילו "האח הגדול" מצד אחד שוברת קשרי המשפחה ומשטח את מבניהם אך יוצר פטריארכיה מסוג חדש דרך דמות האח הגדול. בתמונה מורחבת ומשוכללת ניתן להציע כי בעוד שדגם המשפחה המסורתי נותר כנקודת התייחסות, גבולות המבנה המשפחתי הנקשר אל הבית נפתחים ומאפשרים לבית להיוותר בית גם בקונפיגורציות שונות. בגרסה יותר מרחיקת לכת ניתן אף לטעון כי המודל

המשפחתי חייב לעבור שינויים על מנת להשאר קשור בבית כמו למשל בתפקידים המגדריים או ביחסים הבין-דוריים בתוכו[54].

בחינת ייצוגי הבתים מתוך הקשרים היסטוריים של ראשית המאה ה-21 כגון פיגועי ה-11.9 והמשבר הכלכלי של 2008 מציעה דרך נוספת לתאר את התגובות השונות של המודלים לבית המוצעים בטקסטים עם המשבריות של הבית. "האחרים", הטקסט המוקדם בסקירה (2001) שקודם למשברים העשור הראשון של המילניום, מתאר התפרקות של הבית ומאמץ עמדה ספקנית כלפיו וכלפי המבנים החברתיים המהווים אותו. מהצד השני של העשור "Coming Home" (2010) מציג כמיהה לשוב ולכונן את הבית דרך תיקוף של מוסדותיו וערכיו והוא מקיים קשרים צורניים עם רוחות ניאו-שמרניות במערב החותרות לחזרה אל המקורות, אשרור חלום המוביליות האמריקאי, ביצור מחודש של גבולות זהות לאומיים, היפוך לאחור של מגמות גיאו-פוליטיות והדיפת הקריאה לשינוי הדרך (כמו למשל במדיניות סביבתית) דוגמת ה-"ברקזיט" הבריטי או בחירתו של דונלד טראמפ לנשיאות ארה"ב[55]. סמיית' (Smyth, 2006) טוען כי הנכונות לצאת ולהרחיק מהבית מעידה על בטחון ביציבותו והמשכיותו בעוד שהבקשה לשוב עליו מעידה על התערערות הבטחון בבית, מה שעשוי להסביר את ההבדלים בין שני צדי העשור המשברי אלא שפרשנות שכזו אינה מתיישבת עם האופן הטראגי בו אובד הבית ב-"האחרים". במקרה של "האח הגדול" האנט (Hunt, 2006) טוענת כי תוכניות כמו "האח הגדול" מציעות ייצוג דיסטופי של הבית שנועד לאשר על דרך ההיפוך את הבית, אך הניתוח שלי הראה כי יש בו גם ממדים אוטופיים. בהקשר הזה ניתן להציע קשר מעניין המתעצב ב-"האח הגדול" בין ניאו-ליברליזם לניאו-טוטליטריות במסגרתו צרכי הקפיטליזם הדיגיטלי המתפתח מעצבים בית וסובייקטים נכונים יותר להתמסר לפיקוח ושליטה חיצונית בתמורה להבטחה הליברלית להצלחה והגשמה וההבטחה הטוטליטרית לסדר חברתי ומשמעות.

נושא אחרון המופיע בטקסטים שנבחנו וקשור באפשרות של אובדן הבית הוא הקשר בין הבית לבין אמת, לכידות פרדיגמטית ונקודת מוצא אפיסטמולוגית למציאות. אצל קומבס הכמיהה לבית היא כמיהה לאותנטיות ואמת, רצון ליצור לכידות פנימית המאחה את הפער שנפער בין הפנים והחוץ ושאיפה להתאחד עם מקור אבוד של משמעות וזהות. ב-"האחרים" ניכר בברור כיצד הקריסה של תפיסת המציאות והאמונה היא הקריסה של הבית. בסרט מתרחשת התפרקות של מערכת הסימון ואובדן המערך הסימבולי התלוי בתפקידו של האב וכך גם של הבית שאינו יכול לתפקד עוד כעוגן של ודאות. התוצאה, אולי גם הפתרון, של המצב הזה בסרט היא היפוך

[54] דוגמה מעניינת בהקשר זה היא הסדרה "משפחה מודרנית" (2009 -) שמציגה מגוון של תצורות משפחתיות זו לצד זו. בייחוד מעניין בה תפקידו של אד אוניל הזכור כאל בנדי מ-"נשואים פלוס" (1987-1997), הבעל והאב האומלל והמתוסכל הכלוא בתוך המודל המשפחתי הקלאסי הבלתי מתפקד, אל מול ג'יי פריצ'ט ב-"משפחה מודרנית" שחרף שמרנותו מוצא שלווה ונחת יחסית בחיק משפחה "מודרנית" שאיננה נורמטיבית במובן הקלאסי.

[55] במובן הזה "Coming Home", כנרמז לעיל, הוא שיר רקע הולם לסמא "Make America Great Again".

מקורו של האור הסימבולי של ההכרה שבשונה מהאתוס של הנאורות אינו מגיע מבפנים אלא מבחוץ. תמונה דומה מצטיירת ב-"האח הגדול" עם ההיפוך של הקוגיטו הקרטזיאני המתיק את משמעות הקיום מההכרה הפנימית לזו החיצונית. אך בניגוד לסרט תוכנית הריאליטי כן טוענת לאמיתותה של המציאות ושואפת להבטיח את הקשר הקבוע שבין מסמן ומסומן אלא שהיא עושה זאת, בדומה ליחסי הפנים והחוץ בתוכנית, דרך טשטושם זה אל תוך זה והפיכה לסימולקרה טהורה.

5.5. דיון מסכם

מתוך הניתוח של ייצוגי הבית בתרבות הפופולארית של זמננו מצטיירת תמונה של שינויים במבנים הסמיוטיים של הבית, שינויים שמתוכם ניתן להקיש על גורלם של בתים קונקרטיים בימינו ועל התפקיד המרחבי, חברתי-תרבותי ופסיכולוגי שממלא המושג. אחת התמורות שניכרות בבית הן העמקת הבידוד הפיזי והניתוק הגיאוגרפי שלו הנכרכת בתהליכי דיסלוקציה ודה-טריטוריאליזציה שלו. את הביטויים הסמיוטיים של תהליך זה ניתן לקשור לתהליכי מיצוי ערכיו של הבית הבורגני וחלומו האורבניסטי-טכנולוגי להיות אוטונומיה מבודדת. הפונקציונליות האורבניסטית מפרידה בין בתים מבחוץ בעוד שהטכנולוגיה הופכת אותם לאוטונומיים ובלתי תלויים מבפנים. הדברים ברורים כאשר הם אמורים במוצרי חשמל ביתיים אך הם נוגעים גם לטכנולוגיה כמו זו המאפשרת כיום בארה"ב לקבל כמעט כל מוצר תחת השמש אל דלת הבית בתוך פחות מיומיים (Amazon" Prime"), מה שמרופף את הקשר עם החנות השכונתית והמרחב בכלל. הקשר עם החנות השכונתית, ואף עם השכנים, יסבול גם ממגמת הטכנולוגיה הביתית של "הבית החכם" הדואג באופן אוטומטי לצרכי הדיירים. היכולת של המקרר להזמין לבדו חלב מנתקת את הקשר עם החנות והשכנים אך היא גם מהווה דרגה נוספת של התרחקות מזיכרון פניהם של החנווני, הרפתן ובוודאי הפרה והעמקת הדיסלוקציה ואובדן הקשרים המרחביים והאנושיים הבלתי מתווכחים של הבית. הדיסלוקציה ודה-טריטוריאליזציה של הבית יכולות בנוסף להוות כוח שבעצמו מוביל לרצון בביצור גבולותיו של הבית, שבמצב של נזילות מרחבית נדרשים להיות ממוצבים ומוגדרים יותר. מגמה כזו יכולה להתבטא בממדי הזהות של הבית וקשריו עם האינדיבידואליזם, אך גם בממדיו הפיזיים והחברתיים שכן ניתוק מהמרחב גורר זרות כלפיו שבתורה גוררת את העמקת הניתוק וחוזר חלילה. כך האדם שמעולם לא ניגש לשכניו לבקש כוס חלב גם יקפיד יותר לשמור את דלתו נעולה מפניהם ובאותו זמן יחפש דרכים חלופיות, לא-פיזיות, להתקיים במרחבים חברתיים. עם כל זאת, יעידו לכל הפחות מדורי הנדל"ן כי מיקומו הגיאוגרפי של הבית עודנו עניין קרדינלי וכי השכונה בה הוא נמצא עדיין מהווה חלק ניכר מערכו ועל כן עוד מוקדם, אם בכלל, לדבר על דה-טריטוריאליזציה מלאה של הבית. ייתכן כי כנגד הפיחות במעמדה של המכולת השכונתית תעלה קרנם של בית הקפה ומוסדות קהילה מקומיים המשמשים על מנת לפצות על

הבידוד של הבית. דרך אחרת, שללא ספק משמשת לפיצוי על בידוד הבית, היא פתיחתו אל מרחבים שאינם פיזיים.

יחד עם האיטום הפיזי של גבולות הבית בולטת מאוד ההפיכה שלהם לשקופים והחדירה הספקולרית של החוץ פנימה. הקשר המשולש בין פרטיות, פריבטיזם והפרטה שמתארים סונדרס ווילאמס (Saunders and Williams, 1988) ונדון בפרק התיאורטי נשבר כאשר דומה כי בעוד שהשניים האחרונים תקפים כתמיד ואולי מתמיד, פרטיות כבר אינה בהכרח כרוכה בהם. בעידן קץ הפרטיות הבית יכול להמשיך ולקיים את צרכי היחיד ולהיות מעוז של אינדיבידואליזם, אבל לעשות זאת באופן שאמנם מבודד את הפרט פיזית אך מאידך חושף אותו ואת פנים הבית לעיני חוץ. הניתוח בעבודה הראה כיצד הסובייקט שבודד את עצמו מסביבתו הפיזית מת בתוך ביתו שנעשה למאוזוליאום והוא ממשיך להתקיים כרוח רפאים במרחבים חדשים של ייצוג וירטואלי. התוצאה של חיים לאחר מות הפרטיות שכאלו היא הצורך בכניסה של החוץ פנימה כתנאי לממשותו של הבית והאדם שכן כל מה שנותר במחשכי הפרטיות מאבד מקיימותו. בתים מאז ומתמיד היו נתונים למבט חיצוני, ולפחות למין התקופה הויקטוריאנית עיצוב הפנים שלהם נועד לא רק לשימושם של בני הבית אלא גם לעיניהם של המבקרים בו (Chapman and Hockey, 1999). אך בימינו ימי האינטרנט נראה כי ישנה עליית דרגת מהותית במסגרתה המבט החיצוני לא רק הולך ונעשה נוכח יותר בבית אלא גם הולך ונעשה הכרחי בעבורו. לטכנולוגיה הביתית יש תפקיד מרכזי בהיפוך היחסים בין דימוי וממשות ומיזוגם זה לתוך זה והיא עושה זאת אגב ההתמזגות שלה עצמה עם הבית. החל ממערכת הביוב בסוף המאה ה-19, עבור בטלפון, הרדיו והטלוויזיה עד לאינטרנט ובואכה "האינטרנט של הדברים" והדיגיטציה של המרחב הביתי הולך הבית והופך לשלוב יותר ויותר במערכות חיים חיצוניות המהוות חלק אינטגרלי ממחזור חייו. להבדיל מהתיאורים של הטכנולוגיה כנוכחות זרה ואלביתית (Adorno, 1999[1951]; Lewis & Cho, 2006) החותרת תחת הביתיות ניכר בממצאי הניתוח כי הזרות האלביתית של הטכנולוגיה נעלמת מאחר והיא לא רק שלובה הדוקות בבית אלא למעשה מאפשרת ומהווה אותו. פעולת טכנולוגית התקשורת משלימה את פעולת הטכנולוגיה האדריכלית והביתית בכך שהבית נעשה מבודד פיזית בשעה שהוא נפתח וירטואלית. במובן הזה הבית משול לסמארטפון המנתק את האדם מהמרחב המיידי שלו ומחבר אותו עם כל מרחב אחר[56]. הטכנולוגיה במובן מסוים אכן הייתה אויב של הסובייקט הבורגני הדומסטי (Lewis & Cho, 2006) והיא למעשה הרגה אותו והקימה אותו לחיים שלאחר מותו במרחב הוירטואלי, שם אין לו עוד סיבה לחשוש ממנה משום שהיא חייו ואורך ימיו. בית האקווריום של "האח הגדול" בו הממשות היא בלתי מובחנת מהייצוג הוא אמנם מצב מוקצן אך ייתכן וזוהי הקצנה של דבר מה קיים ונוכח ועל כן ההבדל בין בית האח הגדול ובתים במציאות אינו של מהות אלא של דרגה. אם בבית האח הגדול ישנן מספר תלת-ספרתי של מצלמות הרי שכמות המצלמות מחוברות הרשת בבית

[56] טענה מרחיקת לכת בכיוון הזה תהיה כי הסמאטרפון לפיכך הוא בעצמו בית שעבר דיסלוקציה טכנולוגית מלאה (למשל: Morley, 2003; Venkatesh, 2001).

מעמד-ביניימי טיפוסי בימינו יכולה בנקל להגיע לדו-ספרתיות ותדירות השימוש בהם ליומיומית. במסגרת עקרון "אני נחשב משמע אני קיים" האדם שמשתף ברשת החברתית תמונות מחיי הבית שלו אינו רק מבקש הכרה בכך שחייו וביתו ראויים לשבח אלא גם ואולי בעיקר מבקש להפוך את חייו וביתו לראויים, אפילו קיימים, באמצעות ההכרה והשבחים.

דעיכתה זו של הפרטיות כרוכה בתמורה בערך דומסטי מסורתי נוסף של אוטונומיה ושליטה. המבט החיצוני הפנאופטי או סינאופטי מתווך פנימה כוח חיצוני שמצד אחד חותר תחת העצמאות של הבית ומצד שני מחולל פוטנציה וחופש מסוג חדש שאינם תלויים באוטונומיה ושליטה במובניהן המסורתיים. האופן שבו הבית עושה את זה הוא דרך שינוי במהות החופש האישי שהוא מאפשר מחירות שלילית בה הבית מגן על הפרט מפני החוץ לחירות חיובית בה הבית מאפשר לפרט לפעול לעיני חוץ. ההתמסרות לכוח המפקח ואור המבט החיצוני שפולש אל תוך הבית מבטיחים את היציבות והביטחון שלו מבפנים ובמובן מסוים אף תורמת לביסוס גבולותיו שכן הם מאשרים ומבטיחים כי הוא (הבית והסובייקט) אכן מה שהוא. בנוסף, נראה כי ערך היציבות וההמשכיות של הבית נדחק אגב תהליכים אלו מפניהם של תפיסת הבית כזירה של שינוי, דינמיות וניידות או במילים אחרות של כינון עצמי מתמשך ומתהווה להבדיל מזהות סטטית ומוגדרת וכך הבית כבר לא שומר כפי שהוא מאפשר. באופן מדויק יותר, הבית שומר ומגונן על ידי כך שהוא מאפשר פעולה לא רק כבסיס ליציאה אל העולם החיצון ונסיגה ממנו אלא אתר של מפגש עמו. הדינמיקה הזו מובילה להגדרה מחודשת של השליטה בבית ששוב אינה יכולה להיות מובנת כהמנעות מהשפעה והתערבות חיצונית אלא כתלויה ומותנית בהן.

הכניסה המחודשת (או התגלותה המחודשת של הכניסה) של החוץ אל פנים הבית הבורגני מכניסה עמה שני כוחות שפעולתם שלובה זו בזו: פיקוח וקומודיפיקציה, המייצרים מצב בו אנשים אינם מוטרדים מכך שכמויות הולכות וגדלות של אינפורמציה זורמות מתוך המרחב הביתי לידיים שלטוניות או תאגידיות (ואולי מיזוג הולך ומעמיק של השתיים)[57]. הבית הפרטי עדיין לא מפוקח באופן ישיר אך מיזוגו אל תוך מערכות החיים החיצוניות מביאה עמה נכונות לאפשר לכוחות רבים דריסת רגל, או דריסת עין, בתוך הבית ואיסוף של מידע מתוכו. מהניתוח שלי עולה כי ייתכן והנכונות הזו אינה מונעת רק מצרכים פונקציונליים של נוחות דומסטית (Rybczynski, 1986) אלא גם בצורך או כמיהה לנוכחות לוייתנית מבטיחת ממשות ומשליטת סדר על הכאוס הפנימי הנובע לפחות בחלקו מתוך בידודו וניתוקו של הבית וערעור מבניו הפנימיים. אולם בניגוד לאח הגדול הטוטליטרי מבטו של הלוויתן הנוכחי אינו מדכא אלא מפתה, לא משעבד אלא גואל, והוא עושה זאת בין היתר על ידי כך שהוא מציג את עצמו כאל קפיטליסטי המחויב לטוב הפרטי שמזוהה עם הטוב המשותף (כאשר בפועל הוא מחויב לטוב זר ונסתר, תאגידי או שלטוני). ההסגה של גבולות הבית לפיכך אינה היפוך של

[57] וכדוגמא ניתן להביא את האכזבה שנחל כל מי שקיווה שפרשת אדוארד סנודן לא רק תרעיש אלא גם תשנה עולמות ואת הנכונות להמשיך ולהתשמש בשירותים דוגמת גוגל ופייסבוק למרות מדיניות פרטיות פוגענית.

האינדיבידואליזם ואינדיבידואציה הביתיים אלא העמקה שלהם. בצד הכלכלי של המגמה הזו הנכונות לחשיפה משרתת את צרכיו של הקפיטליזם האינטרנטי במידע אישי (Andrejevic, 2002) והיא מופיעה כשלב חדש, דיגיטלי, של הקומודיפיקציה של החיים הפרטיים (Campbell and Carlson, 2002). אם החל מתחילת התיעוש ועליית חברת השפע הקומודיפיקציה הביתית הייתה חומרית מעיקרה ונגעה לפונקציות של החיים הביתיים (החל מצריכת מזון או בידור, עבור באינטראקציות בינאישיות ועד ביטוי של זהות) כאן מדובר בקומודיפיקציה מבוססת מידע של החיים הביתיים עצמם שהופכים למוצר, משאב שנכרה מתוך בתים ונמכר בשוק. וכמו בקומודיפיקציה מוקדמת יותר, גם כאן מה שמצד כלכלי אחד הוא צורך שוק באיסוף נתונים נחווה מהצד השני הפסיכולוגי כצורך אישי בביטוי והגשמה עצמיים, רווחה, נוחות ובאופן כללי חיים טובים וראויים. בשני המקרים, הן של הפיקוח והן של הקומודיפיקציה נראה כי יש ממש בטענתו של ז״יז״ק לפיה ״אינדיווידואליזם קיצוני משמש הצדקה אידיאולוגית לכוחו הבלתי מוגבל של מה שרוב האנשים חווים ככוח רחב ואנונימי, ללא כל שליטה דמוקרטית ציבורית, המווסת את חייהם״ (ז״יז״ק, 2017 [2013]. עמ׳ 43).

במהלך העבודה טענתי כי קירות הבית נעשים אטומים ושקופים יותר אך תפקידו של האינדיבידואליזם במעבר מדיכוי לפיתוי ומשליטה להגשמה והעצמה מראה כי קירות הבית הופכים למראה חד צדדית וכאשר הפרט הביתי מרים את עיניו אל המבט החיצוני המביט בו הוא מוצא שם השתקפות של עצמו. הארוס הנרקיסיסטי שלובש תצורה אקסהיביציוניסטית שכזו מבקש לגבש ולמצק את עצמו, לאחות את הפרגמנטריות של קיומו לכדי דימוי אחיד יחד עם הערבות החיצונית כי הוא אכן זהה עם עצמו. בטקסטים שניתחתי ניכר שהצורך במיגור הניכור האלביתי לעצמי עשוי לנבוע מהתערערותן ולעיתים התפרקותן של מסגרות זהות ומקורות משמעות מסורתיים (כמו האב לסוגיו, המשפחה או האמונה) שקורסות מתוקף חזרתו של המודחק של המודרנה (Morley, 2000). העדויות האלו יכולות לנבוע ממצב ביניים זמני של לימינליות הנמתחת בין התפרקותה של מסגרת אחת והתהוותה של אחרת תחתיה. מאידך ייתכן ומדובר כבר בהתהוות של מסגרת מארגנת חדשה, מסגרת שבניגוד לבית הבורגני המסורתי היא לא יציבה ולא שואפת ליציבות אלא דינמית תמיד ומכוננת את הבית כתהליך תמידי שנוטע את יסודות הבית בתוך התנועה והשינוי, אודיסיאה בלתי נגמרת ללא מקור וללא יעד סופי. זהו בית שגבולותיו תמיד פתוחים, תמיד בלתי מוכרעים וחסרי ודאות (Bhabha, 1994; Avery, 2011). גלובליזציה, ניידות גבוהה הן מבחינה פיזית והן מבחינות אחרות כמו זהות או קשרים חברתיים, דיסלוקציה, מסיסות של גבולות החוץ והפנים יכולים כולם לתרום להבנת הצורך של הבית להתארגן במונחים של טריטוריאליזציה דינמית ואלסטית יותר מכפי יכולתם של בטון ולבנים.

הדינמיות והאלסטיות של הבית מערערות או לפחות הופכות למורכב יותר את תפקידו כ-״יקום ראשוני״. ג׳ו מורן (Moran, 2006) המנתח את הדימוי של הבית כ״יקום ראשוני״ טוען כי הבית שמתאר בשלאר הוא הבית הפרברי-אירופאי הקדם-תעשייתי שמונגד לאורבניזם והאדריכלות המודרנית. העובדה שמרבית החברה

המערבית חיה כיום בדירות ללא עליית גג ומרתף שמבודדות מסביבתן הרבה יותר מהבית של בשלאר מובילה את מורן לטעון כי אותו "יקום ראשוני" הוא בבחינת פיקציה נוסטלגית שמסמנת את הרצון הבלתי אפשרי לחזור אל נקודת מקור אותנטית. הדימוי של בשלאר, טוען מורן, הפך בימינו לאסטרטגיה שיווקית המסתמכת על נוסטלגיה מדומיינת, והבית שהוא מתאר ב-"הפואטיקה של המרחב" הפך לפנינת נדל"ן נחשקת על ידי מתעשרים עירוניים. במחקר אמפירי אחר באותו נושא טוען ג'ף אדמס (Adams, 2006) כי תחושות של ארעיות, דיסלוקציה וחוסר הכרות עם המרחב הביתי הופכות את החלום בהקיץ שנקשר אצל בשלאר עם הבית למקור של חרדות ופסיכוזות (ואצל Lewis and Cho, 2006 גם נוירוזות). ממצאי הניתוח שלי תומכים בטענות כאלו אך מדגישים כי גם בהיותה פיקטיבית הנוסטלגיה אל מקור ראשוני, בדומה למשפחה (Morley, 2000), נותרת כדימוי רב עוצמה בעיצוב הבית. אותנטיות הייתה ונותרה ממהותו של הבית ומהפונקציות המרכזיות שלו אך התמורות שחלות בו בתחומים כמו הפרטיות, היציבות והשליטה מחייבות את הפונקציה הזו להתממש בדרכים אחרות. אחד ההבדלים המרכזיים הוא שהזהות האותנטית איננה ראשונית ונטועה בבית השוכן בעבר כך שיש לשוב אליה או לשמר אותה, אלא דבר מה הנוצר ומתהווה תדיר באמצעות הדינמיות של הבית. בית, במובן הזה, הוא יעד שחותרים אליו יותר מאשר מקור שחוזרים אליו[58]. שני הצדדים האלו, התנועה מהבית ואליו, היו אולי מאז ומתמיד ממאפייניו (Smyth, 2006) אך מה שאני (בדומה לג'ו מורן) מציע הוא שכעת התנועה החוצה והרחק מהבית כמו מתכסה במלבושיה של השיבה וכך הנוסטלגיה היא סנטימנט שדוחק באדם תמיד לערוך שינויים נוספים בביתו ובחייו מתוך השאיפה הפרדוקסלית לגלגל את הגלגל לאחור[59].

מחקרים אמפיריים דומים לשלי (באוריינטציה הסמיוטית-פופולארית ובתאריך) מעידים כי כנגד משבר הביתיות ניתן לזהות מגמה של שיבה הביתה והכרה מחודשת בערכו. ונדי פרקינס (Parkins, 2009) בחנה ייצוגים של ביתיות ואמהות ברומנים פופולאריים מראשית המאה ה-21 וזיהתה בהם מגמה של חזרה הביתה ו'הורדת הילוך' בעבודה אותה היא מפרשת כריאקציה פוסטפמיניסטית כנגד הגל השני של הפמיניזם שדחק בנשים לחפש הגשמה עצמית מחוץ לכותלי הבית, ריאקציה אותה היא קושרת לשיח חדש של בחירה וחירות נשית שממומש דווקא דרך דחיית הקריירה המצליחה לטובת עצמיות מלאה ואותנטית יותר בבית. אנה האנט (Hunt, 2006) מנתחת דיסטופיות ביתיות בתוכניות ריאליטי וטוענת כי הייצוגים הקונפליקטואליים של הבית משמשים כתמרור אזהרה לכך שהפיחות בערכו של הבית אינו מוביל לחירות גדולה יותר אלא לכאוס ושיתוק ועל כן הן מביעות עמדה אידיאולוגית של חזרה הביתה. הניתוח שלי מאשש את הטענה כי המשבריות של הבית מסבה אליו את תשומת הלב ומחוללת תנועה של ניסיון שיבה אליו, אך אני סבור כאמור לעיל שהבלתי אפשריות של השיבה מהפכת את הנוסטלגיה כך שבכסות המוטיבציה הרסטורטיבית-משקמת מתאפשרת ההמשכיות של

[58] ולכן אולי המסע של אודיסאוס, לא נקודת הסיום שלו, היה ביתו האמיתי.

[59] אותה דואליות פרדוקסלית לא רק של שורש ח.ד.ש אלא גם ובעיקר של שורש ק.ד.מ ב-"לחדש ימינו כקדם".

פרקטיקה רפורמטיבית-בונה מחדש. נשים אולי בוחרות לשוב הביתה כדברי פרקינס אך לא בהכרח מתוך ויתור על קריירה והצטמצמות חזרה לכדי תפקיד של אם ורעיה. זאת מאחר וכניסת הזירה הציבורית אל תוך הבית מציעה אפשרויות מימוש עצמי וקבלת הכרה גם מתוך כתליו, בין היתר דרך אמצעים טכנולוגיים ובזכות הקומודיפיקציה של החיים הפרטיים המקנה להם ערך שוק. סכנת הכאוס אולי משיבה אנשים הביתה, כדברי האנט, אך בצד המקל יש לתהליך זה גם גזר בדמות היכולת של הבית להציע את סוג חירות הפעולה ויכולת צבירת הון לצורותיו שבעבר הייתה שמורה לספרה הציבורית ומשכה אנשים אל מחוץ לבית. לכן טענתי היא כי השאיפה לחזור הביתה נוכח משבריו, גם אם נוכחת היטב בחברה, לא תוביל לפתיחה פיזית של גבולות הבית, לא לחזרתה של הפרטיות, לא לתיקוף של מוסד המשפחה המסורתי, לא לגירוש הטכנולוגיה אל מחוץ לבית ולא לניסיון ליצור את הבית כדבר מה יציב ובלתי משתנה. השבר שנחווה כתוצאה ממגמות אלו משמש (הן במופעו הריאקציונרי והן במופעו הרפורמטיבי) על מנת להניע את העמקתן אך הוא גם מניע את ניסוחו המחודש של הבית במסגרת התנאים החדשים.

הדוגמה המופתית של המסוק בקליפ של קומבס שהוא גם הגורם לאובדן הבית וגם הדרך לשוב אליו נראית רק על פניה כאיוולת שבניסיון לפתור בעיה באותם כלים שיצרו אותה מלכתחילה וכניגוד למסקנת "האחרים" לפיה על מנת להציל את הבית יש לזנוח את הקונפיגורציה המסורתית שלו. למעשה, כפי שמראה "האח הגדול", הדרך לבנות את הבית מתוך המשבר היא להפוך את מחוללי אותו משבר לחומרי הבניין של הבית המשתקם[60]. כך למשל הפלישה מתווכחת הטכנולוגיה של החוץ פנימה אינה נחווית עוד כאיום על הבית כפי שהייתה בעבור אדורנו או ולטר בנימין אלא כמנגנון המאפשר אותו. אחד הממצאים התומכים בטענה כזו הוא פתרונו והעלמותו של האלביתי לא על ידי מיגור הזרות הפנים ביתית אלא על ידי אימוצה. במחקר אמפירי נוסף הדן באלביתי בקולנוע עכשווי טוענת אייברי (Avery, 2011) כי מובילויות גבוהה ודיסלוקציה בעידן הגלובליזציה אחראיות לאלביתי הפרוידיאני במופעיו כיום שכן גבולות הבית המתערערים מאפשרים את התגלותו מחדש של מה שהודחק אל מחוצה להם. היא עוד טוענת כי חוויה כזו מניעה מגמה, קולנועית לפחות, של ניסיון לנסח מחדש אתיקה של השתכנות המנסה להתמודד עם הקשיים שמציב העולם הגלובלי בפני הדומסטיות. מגמה אפשרית של ניסיון כזה, אני טוען, היא פתיחת גבולות הבית, קבלת נוכחותם של 'האחרים' בתוכו, התמזגות עם הכפיל המאיים של העצמי, התמסרות למבט החיצוני הנכנס אל הבית והכרה בדינמיות המתהווה שלו המובילים כולם להתפוגגותו של האלביתי.

מכיוון אחר, הקשרים בין הבית לאמונה דתית ובין החזרה אליו לחזרה בתשובה שניכרים בטקסטים שניתחתי יכולים להיות מובנים במסגרת ההבחנה של רוברט וותנאו (Wuthnow, 1998) בין ריליגיוזיות "משתכנת"

---

[60] סעיף 21 בחוקי חמורבי שצוין לעיל (*"אם איש עשה חור כדי לפרוץ לביתו של אחר - יהרגוהו לפני הפרצה וידחפו את גופתו לפרצה."*) מקיים באופן מעניין הגיון דומה בכך שהגורם האחראי להסגת גבולות הבית הופך לחומר הבניין לשיקומם.

(״Dwelling״) ל״מחפשת״ (״Seeking״). ה״שוכנים״ מוצאים נחמה, ביטחון ותחושת זהות ביציבותה של המסורת ובקונפורמיות של מבני הדת המאורגנת והם נוטים לשימור ההבחנה החדה בין מקודש ומחולן ולתפיסת האלוהות כשוכנת באתרים מוגדרים (ומכאן קדושת הבית כקדושת בית המקדש). דתיות ״מחפשת״, לעומת זאת, מתאפיינת בהעדר מקומיות, תנועת תמיד בעקבות התאמה אינדיבידואלית של החוויה הרוחנית והאלוהות, חילון של המקודש וקידוש של המחולן וזהות נוזלית מתפתחת. בהקשר הבית נראה, לפחות על סמך הממצאים שלי, כי האופי המחפש מתאים יותר לבתים בימינו מאשר זה המשתכן שכן גם התנועה המבקשת השתכנות יציבה מתנסחת במונחי החיפוש הדינמי שהופך למהותו של הבית. על מנת שבית יהיה יציב ומוגדר עליו להיות משתנה ופתוח כל העת, בעל יכולת התמקמות ואולי אף התניה במיקום כתנאי הכרחי (אך לא מספיק) אך לא בעל היקשרות קבועה ובלתי ניתנת לשינוי למקום. הקונטינגנטיות הזו של הבית אינה מוגבלת למיקום שלו ולממדיו הפיזיים בלבד שכן גם המבנים החברתיים והפסיכולוגיים של הבית אינם יכולים להיות מנוסחים במונחי התפתחות והתהוות מתמדת.

את התמה הדתית ניתן להרחיב לנושא הודאות והיציבות הפרדיגמטית, היכולת להחיל סדר ופשר על מציאותו של האדם, היכולת לקיים מצב בו ״שרוי האדם בעולם כביתו״ כדברי בובר (1965, עמ׳ 14) או שאלת ההשתכנות של היידגר. בסיומו של ״בנייה השתכנות חשיבה״ מעיר היידגר בפסימיות על ״מצוקת ההשתכנות״ של זמנו הנובעת לדבריו מכך ש״בני תמותה לעד מחפשים מחדש אחר טבעה של ההשתכנות, שעליהם תמיד ללמוד להשתכן״ (Heidegger, 1971 [1952], p.161). הלימוד הנדרש על מנת לפתור את המצוקה הזו כיום צריך לענות על האתגר של נטיעת יתדות האוהל בקרקע נודדת וכינון *axis mundi* בתוך ריזומטיות נעדרת מרכז. גישת הטריטוריאליזציה של וייס (Wise, 2000) הרואה בבית כפעולה פתוחה תמיד של היחיד מתוך תנאי המרחב החומרי והתרבותי נדמית כתנועה בכיוון הנכון אך היא צרה מידי לטעמי. מוגבלותה נובעת מדגש גדול מידי על פרקטיקות ודיספוזיציות של הפרט שאינו מביא בחשבון כי פעולת הבנייה של הבית מותנת בקשרי הזיקה עם מרחבים שתמיד חורגים מטווח השגתו ושליטתו של האדם, ומעבר לגבולות הבית שיכולים להתקיים בצורה יציבה רק כאשר הם פתוחים. הבורגנות המודרנית קידמה אידיאולוגיה שראתה בבתים, בדומה לסובייקטיביות, כפעולה סולפסיסטית יחידנית שתכליתה לכונן אוטונומיה אישית. אולם בית לא יכול יותר ולדעתי מעולם לא יכול היה להיות מונולוג מוכל בתוך עצמו אלא רק דיאלוג מתמשך ופתוח עם המציאות, דיאלוג שאינו רק מאפיין את הבית אלא מהווה אותו. כך פנים וחוץ אינם מגדירים את גבולות הבית אלא מהווים היבטים שונים אך אינטגרליים תמיד שלו. ומאחר ודיאלקטיקה היא תנועתיות הבית חייב להמצא תמיד במצב של שינוי. בין אם מדובר במאפיין על-זמני של הבית (Massey, 1994; Wardhaugh, 1999; Dovey, 1985) או תופעה מודרנית (בובר, 1965 ; Moore, 2007) ניתן לדעתי לדבר במאות ה-20 וה-21 על מגמת האצה ולפיכך העמקה של האלסטיות והתנועתיות של הבית, כעין ׳הלם העתיד׳ ההולם ביסודות הבית ומחייב שיפוץ או החלפה שלהם לשם הגנה מפני רעידות אדמה. לא מן הנמנע, או אולי בלתי נמנע, שהתנועה הזו תנוע בואכה

נקודת סינגולריות על גרף התמורות האקספוננציאלי בה יסתיים הבית (והסובייקט) הבורגני בקונפיגורציה ההיסטורית הנוכחית, זו שבשלוש המאות האחרונות עברה התפתחות ושינויים אך נותרה המשכית בערכי היסוד שלה, ויתחלף דרך תנועה חדשה בדיאלקטיקה ההיסטורית, "שימה לעל" (Aufhebug) במינוח של הגל המבטלת, בולעת לתוכה ומתעלה מעל לקונפליקטים המכוננים את הבית כמו פנים וחוץ, פרטי וציבורי, שליטה ונשלטות, ביטחון ואיום, גברים ונשים, הורים וילדים ומתנסחת במונחי מתח דיאלקטי חדש-ישן. הסימביוזה בין המבנה של העצמי והמבנה הפיזי\חברתי-תרבותי\פסיכולוגי שבו שוכן אותו עצמי לא מסתיימת אך היא נדחקת בין הפיכתו של הבית הבורגני לכלא מבודד שפשרו סתום, משמעותו נעדרת ועצם ממשותו מוטלת בספק לבין הפחד מאובדן הבית. בדחיקה הזו הבית והאני נדרשים להתפתח לכדי משהו פתוח, דינמי ואלסטי יותר אך ייתכן ולא מדובר בהכרח רק בבית מסוג חדש מבחינה היסטורית, בית "פוסט-בורגני", אלא ברמה עמוקה יותר בחשיפה והתגלות של טבעו העל-היסטורי של הבית כמתח דיאלקטי מתמיד בין פנים וחוץ, אנחנו והם, יציבות וניידות, קביעות ושינוי, מרכז ושוליים, עזיבה וחזרה, משיכה ודחייה, מיקום ודיסלוקציה, הכרחיות וקונטינגנטיות (Dovey, 1985; Mallet, 2004), טבע שהבית הבורגני ניסה לבטל ולהדחיק ובסופו של דבר שילם על כך מחיר.

ביבליוגרפיה

Adams, Jeff. 2006. "Troubled Places: Domestic Space in Graphic Novels". in: **Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture".** Eds: Smyth, Gerry and Croft, Jo. Amsterdam-New York: Rodopi. pp. 161-174.

Adorno, Theodor. 1999 [1951]. **Minima Moralia: Reflection on a Damaged Life.** London: Verso.

Andrejevic, Mark. 2002. "The Kinder, Gentler Gaze of Big Brother: Reality TV in the era of Digital Capitalism". **New Media and Society vol.4**, pp.251-270

Andrejevic, Mark. 2004. **Reality TV: The Work of Being Watched**. Lanham: Rowman and Littlefield

Andrejevic, Mark. 2008. "Watching Television Without Pity: The Productivity of Online Fans". **Television New Media vol.9**, pp.24-46.

Aries, Phillipe and Duby, Georges. 1993. **A History of Private Life: Passions of the Renaissance.** Cambridge, London: Harvard University Press.

Avery, Dwayne. 2014. **Unhomely Cinema: Home and Place in Global Cinema**. London: Anthem Press

Bachelard, Gaston. 1992 [1958]. **The Poetics of Space.** Boston: Beacon press.

Baldwin, Davarian L. 2004. "Black Empire, White Desires: The Spatial Political Identity in the Age of Hip Hop. . in: Forman, Murray and Neal, Mark anthony (eds.). **That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader.** New York, London: Routledge. pp.159-176.

Balibar, Etienne. 2002 [1997]. **Politics and the Other Scene.** London: Verso.

Baruh, Lemi and Hoon Park, Ji. 2010. **Reel Politics: Reality Television as a Platform for Political Discourse.** Cambrige: Cambridge Scholars Publishing.

Baudrillard, Jean. 1996 [1968]. "Structures of Interior Design". in: Briganti, Chiara and Mezei, Kathy (eds), 2010. **The Domestic Space Reader.** Toronto: University of Toronto Press, pp. 210-214

Bauman, Zygmunt. 2001. **Community: Seeking Safety if an Insecure World**. Cambridge: Polity Press.

Bardhi, Fleura and Askegaard, Søren. 2008. "Home Away from Home: Home as Order and Dwelling in Mobility". in: Sherry, John F. and Fischer ,Eileen (eds). **Explorations in Consumer Culture Theory**.London & New York : Routledge. pp. 83-97.

Berger, John. 1984. **And Our Faces, My Heart, Brief as Photos**. New York: Pantheon Books.

Bhabha, Homi. 1994. **The Location of Culture**. London: Routledge.

Blokland, Talja. 2008. "You Got to Remember you Live in Public Housing: Place Making in an American Housing Project". **Housing, Theory and Society vol.25(1),** pp.31-46.

Blunt, Alison and Dowling, Robyn. 2006. **Home.** New-York: Routledge.

Boym, Svetlana. 2001. **The Future of Nostalgia.** New York: Basic.

Campbell, John Edward and Carlson, Matt. 2002. "Panopticon.com: Online Surveillance and the Commodification of Privacy". **Journal of Broadcasting and Electronic Media, Vol. 46(4),** pp. 586-606.

Carabell, Paula. 2013. "Dan Graham, Reality Television and the Vicissitudes of Surveillance". in: Pollock, Griselda (ed). **Visual Politics of Psychoanalysis: Art in Post-Traumatic Cultures.** London: I.B.Tauris. pp. 129-142.

Chaney, David. 1993. **Fictions of Collective Life**. London, Routledge.

Chapman, Tony and Hockey, Jenny. 1999. **Ideal Homes? Social Change and Domestic Life.** London: Routledge.

Chapman, Tony. 2001. "There's No Place Like Home". **Theory Culture Society vol.18(6).** pp.135-146.

Corner, John. 2002. "Performing the Real: Documentary Diversions". **Television New Media vol. 3(3)**. pp. 255-269.

Couldry, Nick. 2009. "Teaching Us to Fake It – The Ritualized Norms of Television's "Reality" Games". In: Murray, Susan and Laurie Ouellette (eds**). Reality TV: Remaking Television Culture.** New York: New York University Press, pp. 82-99.

Cullens, Chris. 1999. "Gimme Shelter: At Home with the Millennium." **differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, vol. 11(2)**, pp. 204-227.

Davis, Colin. 2010 "The Skeptical Ghost: Alejandro Amnabar's *The Others* and the Return of the Dead. in: Pilar Blanco, Maria and Peeren, Esther (Eds). **Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture.** New York: Contiuum. pp.64-76.

Debord, Guy. 1977 [1967]. **Society of the Spectacle.** Michigan: Black and Red.

Dejmanee, Tisha. 2015. "Consumption in the City: The Turn to Interiority in Contemporary Postfeminist Television". **European Journal of Cultural Studies vol 19(2),** pp. 1-15.

Despres, Carole. 1991. "The Meaning of Home: Literature Review and Directions for Future Research and Theoretical Development. **Journal of Architectural and Planning Research vol.8(2)**. pp.: 96-155.

Dovey, Kimberly. 1985. "Home and Homelessness". **Home Environments.** New York and London: Plenum Press.

Douglas, Mary. 1991. "The Idea of Home: A Kind of Space". **Social Research vol.58 (1),** pp. 31-49.

Easthope, Hazel. 2004. "A Place Called Home". **Theory and Society, vol.2(3)**, pp. 128-138.

Eliade, Mircea. 1959. **The Sacred and the Profane.** New York: Harcourt.

Foucault, Michel. 2007 [1984]. "Space, Power and Knowledge". In*:* During, Simon (ed.). **The Cultural Studies Reader.** New-York: Routledge. pp. 164-171

Fox, Lorna. 2002. "The Meaning of Home: A Chimerical Concept or a Legal Challenge?". **Journal of Law and Society vol.29(4),** pp.580-610.

Floyd, Janet and Brydan, Inga. 1999. **Domestic Space: Reading the 19th Century Interior.** Manchester: Manchester University Press

Flynn, Bernadette. 2005. "Docobricolage in the Age of Simulation" in: King, Geoff (ed). **The Spectacle of the Real: From Hollywood to 'Reality' TV and Beyond**. Bristol: Intellect Books, pp. 129-138.

Gillis, Stacy and Hollows, Joanne (Eds). 2009. **Feminism, Domesticity and Popular Culture.** New-York: Routledge.

Gurney, Craig. 2000. "I Love Home: Towards a More Affective Understanding of Home", **Proceedings of Culture and Space in Built Environments: Critical Directions/New Paradigms"**, pp. 33–39.

Hall, Stewart. 1982. "The Rediscovery of 'Ideology': Return of the Repressed in Media Studies". in: Gurevitch, Michael et al. **Society and the Media.** London: Methuen.

Haraway, Donna.,1987. "A manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s". **Australian Feminist Studies vol. 2(4)**, pp.1-42.

Hartley, John. 2008. **Television Truths: Forms of Knowledge in Popular Culture**. Oxford: Blackwell Publishing.

Heidegger, Martin. 1971 [1952]. "Building Dwelling Thinking" in: **Poetry, Language, Thought**. New York: Harper and Row. pp.145-161.

Heller, Agnes. 1981. **Everyday Life**. London: Routledge.

Hepworth, Mike. 1999. "Privacy, Security and Respectability: The Ideal Victorian Home". In: **Ideal Homes? Social Change and Domestic Life.** London: Routledge.

Hill. John. 1996. "At Home in the World". **Journal of Analytical Psychology vol.41**, pp. 575-598.

Hipsky, Martin. 2006. "Post Cold-War Paranoia in *The Corrections* and *The Sopranos.* **Postmodern Culture vol.16(2),** pp. 15-43.

Hunt, Anna. 2006. "Domestic Dystopias: *Big Brother, Wife Swap* and *How Clean is Your House?"*. in: Gillis, Stacy and Hollows, Joanne (Eds). **Feminism, Domesticity and Popular Culture.** New-York: Routledge, pp. 123-134.

Illouz, Eva. 2003. **Oprah Winfrey and the Glamour of Misery: An Essay on Popular Culture**. New-York: Columbia University Press

Ingold, Tim. 2000. **Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill**. New-York: Routledge.

Jacobson, Kristin J. 2008. "Renovating the American Woman's Home: American Domesticity in Extreme Makeover: Home Edition". **Legacy vol.15(1)**, pp.105-127.

Jameson, Fredric. 1979. "Reification and Utopia". **Social Text vol. 1**. pp.130-148.

Jones, Gill. 1995. **Leaving Home**. Buckingham: Open University Press.

Jovanović, Aleksandra V. 2011. "The Representation of "Home" - The Novels of Vladimir Tasic". **Central European Journal of Canadian Studies vol.7,** pp.45-51.

Judy, R.A.T. 2004. "On the Question of Nigga Authenticiy". . in: Forman, Murray and Neal, Mark anthony (eds.). **That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader.** New York, London: Routledge. pp.105- 118.

Kaplan, Amy. 2002. **The Anarchy of Empire in the Making of US Culture**. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Kent, Susan. 1990. **Domestic Architecture and the Use of Space: An Inter-Disciplinary Study.** Cambridge: Cambridge University Press.

Lane, Barbara Miller. 2006. **Housing and Dwelling: Perspectives on Modern Domestic Architecture.** New York: Routledge.

Lefebvre, Henri. 1991 [1974]. **The Production of Space.** Oxford: Blackwell.

Lefebvre, Henri. 2007 [1960]. "Notes on the New Town". In: During, Simon (ed.). **The Cultural Studies Reader.** New-York: Routledge. pp. 147-154

Lewis, Tyson and Cho, Daniel. 2006. "Home is Where the Neurosis is: A Topography of Spatial Unconciousness". **Cultural Critique vol.64.** pp. 69-91.

Light, Alan, 2004."About a Salary or Reality? Rap's Recurrent Conflict" . in: Forman, Murray and Neal, Mark anthony (eds.). **That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader.** New York, London: Routledge. pp.137-146.

Lukacs, John. 1970. **The Passing of the Modern Age.** New-York: Harper & Row.

Lukacs, Gyorgy. 1971 [1923]. **History and Class Consciousness.** London: Merlin.

Mallett, Shelley. 2004. "Understanding home: a critical review of the literature". **The Sociological Review, vol.52: 1,** pp. 62-89.

Manzo, Lynne. 2003. "Beyond home and haven: Toward a reconceptualization of place attachment". **Journal of Environmnental Psychology vol.23(1),** pp. 47-61.

Massey, Doreen B. 1994. **Space, Place and Gender.** Minneapolis: Minneapolis University Press.

Matt, Susan J. 2007. " You Can't Go Home Again: Homesickness and Nostalgia in U.S. History". **The Journal of American History Vol. 94(2)**, pp. 469-497

McKeon, Michael. 2006. **The Secret History of Domesticity: Public, Private and the Division of Knowledge.** Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Meyrowitz, Joshua. 1985. **No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior.** Oxford University Press.

Moore, Jeanne. 2007. "Polarity or Integration? Towards a Fuller Understanding of Home and Homelessness". **Journal of Architectural and planning Research vol.24(2),** pp.143-159.

Moran, Joe. 2006. "Houses, Habit and Memory". in: Smyth, Gerry and Croft, Jo (Eds). **Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture".** Amsterdam-New York: Rodopi. pp. 27-42.

Morley, David. 2000. **Home Territories: Media, Mobility and Identity.** New York and London: Routledge

Morley, David. 2003. What's 'home' Got to do with it? Contradictory Dynamics in the Domestication of Technology and the Dislocation of Domesticity. **European Journal of Cultural Studies vol. 6(4)**, pp.435-458.

Munro, Moira and Madigan, Ruth. 1999. 'Negotiating Space in the Family Home'. **At Home: An Anthropology of Domestic Space**, Syracuse: Syracuse University Press.

Norberg-Schulz, Christian. 1988. **Architecture: Meaning and Place – Selected Essays.** New-York: Rizzoli Publications.

Neal, Mark Anthony. 2004. "No Tine for Fake Niggas: Hip-Hop Culture and the Authenticity Debates. in: Forman, Murray and Neal, Mark anthony (Eds.). **That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader.** New York, London: Routledge. pp.57-60

Oakley, Ann. 1976. **Housewife**. Harmondsworth: Penguin.

Olivier, Marc. 1977 [1972]. **Psychology of the House.** London: Thames & Hudson.

Parkins, Wendy. 2009. "Shall I Be Mother? Motherhood and Domesticity in Popular Culture". in: Gillis, Stacy and Hollows, Joanne (Eds). **Feminism, Domesticity and Popular Culture.** New-York: Routledge, pp. 65-78.

Putnam, Tim . 1990. **Household Choices**. London: Futures Publications.

Rapoport, Amos. 1969. **House Form and Culture.** New Jersey: Prentice Hall.

Rapoport, Amos. 1994. Spatial Organization and the Built Environment. **Companion Encyclopedia of Anthropology: Humanity, Culture and Social Life.** London: Routledge, pp.460-502.

Rapport, Nigel and Dawson, Andrew. 1998. **Migrants of Identity: Perceptions of Home in a World of Movement.** London: Bloomsbury Publishing.

Rapport, Nigel and Overing, Joanna. 2002. **Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts.** New York: Routledge.

Richardson, Niall. 2010. **Transgressive Bodies: Representations in Film and Popular Culture.** New York: Routledge.

Royale, Nicholas. 2003. **The Uncanny.** Manchester: Manchester University Press.

Rybczynski, Witold. 1986. **Home: A Short History of an Idea.** New York: Viking Press.

Saunders, Peter and Williams, Peter. 1988. "The Constitution of the Home: Towards a Research Agenda". **Housing Studies vol.3(2)**, pp. 81–93.

Schutz, Alfred. 1944. "The Stranger: An Essay in Social Psychology. **American Journal of Sociology Vol 49(6),** pp.499-507.

Shohat, Ella. 1999. "By the bitstream of Babylon: cyberfrontiers and diasporic vistas". in: Naficy, H. (Eds). **Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place**. New York: Routledge, pp. 213–32.

Shusterman, Richard. 1992. "Form and Funk: The Aesthetic Challenge of Popular Art". In: **Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art**. Cambridge:Blackwell. pp. 169-200.

Sixsmith, Judith. 1986. "The meaning of home: An exploratory study of environmental experience". **Journal of Environmental Psychology vol.6**, pp.281-298.

Smecker, Fred. 2013. "1984.0:The Rise of the Big Other as Big Brother". **Truthout.** Retrieved: 28.11.15. www.truth-out.org/speakout/item/17111-19840-the-rise-of-the-big-other-as-big-brother

Smith, Christopher Holmes. 2003. "I Don't Like to Dream About Getting Paid: Representations of Social Mobility and the Emergence of the Hip-Hop Mogul". **Social Text, 77, vol.21(4),** pp.69-97.

Smyth, Gerry and Croft, Jo. 2006. **Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture".** Amsterdam-New York: Rodopi.

Smyth, Gerry. 2006. "You Understand what Domestic Architecture Ought to Be, You Do': Finding Home in The Wind in the Willows". in: Smyth, Gerry and Croft, Jo (Eds) **Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture".** Amsterdam-New York: Rodopi. pp.43-62

Somerville, Peter. 1997. "The Social Construction of Home". **Journal of Architectural and Planning Research vol.14(3)**, pp. 226–245.

Stanley, Darryl Scott. 2009. **Toward a poetics of home: A phenomenological approach toward understanding living in public housing**. (Doctoral Dissertation). Retrieved from ProQuest, (publication no. 3360850). http://gradworks.umi.com/33/60/3360850.html

Terkenli, Theano S. 1995. "Home as Region". **Geographical Review vol.85(3).** pp.324-334.

Tucker, Aviezer. 1994. "In Search of Home". **Journal of Applied Philosophy vol.11(2)**. pp. 181–187.

Venkatesh, Alladi. 2001. The Home of the Future: An Ethnographic Study of New Information Technologies in the Home. **Advances in Consumer Research vol.28**, pp.88-97.

Wardhaugh, Julia. 1999. "The Unaccommodated Woman: Home, Homelessness and Identity". **Sociological Review vol.47(1)**, pp. 91–109.

Weitzner, Daniel J. 2007. "From Home to Home Page:New Challenges to Basic Notions of Privacy and Property". **IEEE Internet Computing vol.11(2),** pp.90-93.

Wise, J. Macgregor. 2000. "Home: Territory and Identity". **Cultural Studies vol. 14(2),** pp.295-310.

Wood, Denis and Beck, Robert J. 1994. **Home Rules.** Maryland: Johns Hopkins University Press.

Wuthnow, Robert. 1998. **After Haven: Spirituality in America since the 1950's.** Berkley: University of California Press.

Young, Iris Marion. 2012 [1997]. "House and Home: Femenist Variations on a Theme". in: Briganti, Chiara, and Kathy Mezei (Eds)**. The Domestic Space Reader**. Toronto: University of Toronto Press.

Žižek, Slavoj. 2002. "Big Brother, or the Triumph of the Gaze over the Eye". in: Levin, Thomas; Frohne, Ursula and Weibel, Peter (Eds). **Ctrl [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother**. Cambridge: Mit Press. pp. 224-227

Žižek, Slavoj. 2007. "Deleuze and the Lacanian Real". **Lacan.com.** Retrieved:3.6.16. www.lacan.com/zizrealac.htm.

Žižek, Slavoj. 2011. **Living in the End Times.** London: Verso.

אדגר, אנדרו וסדג'וויק, פיטר. 2007. **לקסיקון לתיאוריה של התרבות: מושגי יסוד.** תל אביב: רסלינג.

אדורנו, תיאודור והורקהיימר, מקס. 1993 [1944]. "תעשיית תרבות: נאורות כהונאת המונים". **אסכולת פרנקפורט (מבחר).** תל-אביב: ספרית פועלים. עמ' 198-158.

אוונס, דילן. 2005. **מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית.** תל אביב: רסלינג.

אלבק, שולמית. 1990. "חיזוק המשפחה הישראלית". ***חברה ורווחה י'***, עמ' 210-199.

אלתוסר, לואי. 2003 [1971]. **על האידיאולוגיה.** תל-אביב: רסלינג.

אקו, אומברטו. 2010 [2004]. **תולדות היופי.** אור יהודה: כנרת זמורה ביתן.

ארנדט, חנה. 2013 [1958]. **המצב האנושי.** תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

ארנדט, חנה. 2009 [1951]. **יסודות הטוטליטריות.** תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

באומן, זיגמונט. 2004 [1998]. **גלובליזציה: ההיבט האנושי.** תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

בארת, רולאן. 1998 (1957]. **מיתולוגיות.** תל אביב: בבל.

בובר, מרטין. 1965. **פני אדם.** ירושלים: מוסד ביאליק.

בודריאר, ז'אן. 2007 [1981]. **סימולציות וסימולקרות.** תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

בורדייה, פייר. 2005 [1960]. "הבית הקבילי".בתוך: רחל קלוש וטלי חתוקה (עורכות). **תרבות אדריכלית. מקום, ייצוג, גוף..** תל אביב: רסלינג, עמ' 267-285

בנימין, וולטר. 1992. **המשוטט.** תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

גורביץ, דוד .וערב, דן. 2012. **האנציקלופדיה של הרעיונות.** תל אביב: בבל.

ג'יימסון, פרדריק. 2008 [1991]. **פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר.** תל אביב: רסלינג.

דה סרטו, מישל. 2012 [1980]. **המצאת היומיום.** תל אביב: רסלינג.

דהאן, יוסי. 2007. **תיאוריות של צדק חברתי.** ירושלים: הוצאת משרד הבטחון.

דורקהיים, אמיל. 2002 [1897]. **ההתאבדות.** ת"א: נמרוד.

וולצר, מייקל. 2003. "אלו זכויות מגיעות לקהילות תרבותיות?". בתוך: נחתומי, אוהד (עורך). **רב תרבותיות במבחן המציאות.** ירושלים: מאגנס. עמ' 61-53.

ויניקוט, דונלד. 1995 [1971]. **משחק ומציאות.** ירושלים: עם עובד.

ויניקוט, דונלד. 2009 [1960]. **עצמי אמיתי, עצמי כוזב.** ירושלים: עם עובד.

ז"יז'ק, סלבוי. 2017 [2013]. **דרישת הבלתי אפשרי.** תל אביב: רסלינג.

זימל, גאורג. 2004 [1903]. "העיר הגדולה וחיי הנפש". **אורבניזם: הסוציולוגיה של העיר המודרנית.** תל אביב: רסלינג.

זנד, שלמה. 2002. **הקולנוע כהיסטוריה: לדמיין ולביים את המאה העשרים.** תל אביב: עם עובד והאוניברסיטה הפתוחה.

טרנר, ויקטור. 2004 [1966]. **התהליך הטקסי: מבנה ואנטי מבנה.** תל אביב: רסלינג.

לוינס, עמנואל. 2007 [1963]. **חירות קשה.** תל אביב: רסלינג.

מאלווי, לורה. 2006 [1975]. "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי". בתוך: **ללמוד פמיניזם:מקראה.** עורכות: דלית באום ואחרות. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד. עמ' 133-118.

מטרי, יעקב. 2005. **בית לנפש: החיפוש אחר העצמי האמיתי והמרחב הנפשי.** בן שמן: מודן.

פוגל-ביז'אוי, סלביה. 1999. משפחות בישראל: בין משפחתיות לפוסט-מודרניות. בתוך: ד. יזרעאלי, א. פרידמן ועמיתיהן. **מין מגדר ופוליטיקה.** תל אביב: קו אדום. עמ' 166-107

פוקו, מישל, 2015 [1975]. **לפקח ולהעניש.** תל אביב: רסלינג.

פרויד, זיגמונד. 2012 [1919]. **האלביתי.** תל אביב: רסלינג.

שגיא, אבי. 2000. **אלבר קאמי והפילוסופיה של האבסורד.** ירושלים: הוצאת משרד הבטחון.

שמיר, מלאת. 2008. "הבית המפוצל: פרטיות ואינטימיות בבית האמריקני במאה התשע-עשרה". **זמנים 104,** עמ' 33-26.

"Coming Home" by Diddy- Dirty Money Feat Skylar Grey, 2010

I'm coming home
I'm coming home
Tell the World I'm coming home
Let the rain wash away all the pain of yesterday
I know my kingdom awaits and they've forgiven my mistakes
I'm coming home, I'm coming home
Tell the World that I'm coming

Back where I belong, yeah I never felt so strong (I'm back baby)
I feel like there's nothing that I can't try
And if you with me put your hands high
(put your hands high)
If you ever lost a light before, this ones for you
And you, the dreams are for you

I hear "The Tears of a Clown" , I hate that song
I feel like they talking to me when it comes on
Another day another Dawn
Another Keisha, nice to meet ya, get the math I'm gone
What am I 'posed to do when the club lights come on
Its easy to be Puff, its harder to be Sean
What if the twins ask why I aint marry their mom (why, damn!)
How do I respond?
What if my son stares with a face like my own
And says he wants to be like me when he's grown
Sh-t! But I aint finished growing
Another night the inevitible prolongs
Another day another Dawn
Just tell Taneka and Taresha I'll be better in the morn'
Another lie that I carry on
I need to get back to the place I belong

[chorus]

"A house is Not a Home", I hate this song
Is a house really a home when your loved ones are gone
And n-ggas got the nerve to blame you for it
And you know you woulda took the bullet if you saw it
But you felt it and still feel it
And money can't make up for it or conceal it
But you deal with it and you keep ballin'
Pour out some liquor, play ball and we keep ballin'
Baby we've been living in sin 'cause we've been really in love
But we've been living as friends
So you've been a guest in your own home
It's time to make your house your home
Pick up your phone, come on

[chorus]

"Ain't No Stopping Us Now", I love that song
Whenever it comes on it makes me feel strong
I thought I told y'all that we won't stop
We back cruising through Harlem, Viso blocks
It's what made me, saved me, drove me crazy
Drove me away than embraced me
Forgave me for all of my shortcomings
Welcome to my homecoming
Yeah it's been a long time coming
Lot of fights, lot of scars, lot of bottles
Lot of cars, lot of ups, lot of downs
Made it back, lost my dog (I miss you BIG)
And here I stand, a better man! (a better man)
Thank you Lord (Thank you Lord)

English abstract

The topic of this paper is home as it is represented in contemporary popular culture. For this end a theoretical model is suggested which views home as a triadic system that incorporates a physical structure, a social-cultural structure and a psychological structure. Each of these is in itself constructed out of series of oppositions dividing inside and outside. The theoretical discussion continues with an historic examination of home, arguing that technological, social, cultural, economic and political changes lead to the destabilization of home and set forth the possibility of losing it in its western formulation since the 17th century, that of the bourgeois home. In order to asses this argument, the manners in which the domestic crisis is manifested and the strategies for engaging this crisis, the paper analyses three contemporary popular culture texts about home: the film "The Others" By Alejandro Amenábar (2001), the song "Coming Home" by Diddy (2010) and the reality show "Big Brother" (1999 -). These texts offer different narratives which shift (respectively) from losing home, attempting to return home and reconstructing home.

The analysis points to possible changes in the manner by which people conceptualize and materialize the notion of home. I argue that the boundaries which sustain home are going through changes. On the one hand they are becoming more and more physically isolated while on the other hand becoming more open visually. This is related to the erosion of domestic values such as privacy and autonomy. I further hold that the manner in which domestic freedom is understood shifts from the negative to the positive. This leads to an increased tendency to accept to growing presence of external forces inside the home, welcomed for the possibilities they bring with them. In the psychological sphere I argue that the changes the home is going through are homologous with that of the bourgeois subject, shifting from a windowless monad to a monad which is nothing but a window. The final conclusion is that the home as a human concept and space is not being lost, but historic pressures do push it towards a change into a more open an dynamic home, when compared with the separation and stability which so far characterized the bourgeois home.

The Open University of Israel

Master's Program in Cultural Studies

Department of Literature, Language and the Arts

Department of Sociology, Political Science and Communication

The Place Where We Are: Representations of Home in Contemporary Popular Culture

Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Cultural Studies

Shahar Fisher

ID 065752628

January, 2018

Raanana

This dissertation was written under the supervision Dr.Eran Fisher, The Open University of Israel and Dr.Tamar Berger